L'ECRAN

LE MENSUEL CINEMA/VIDEO DU FANTASTIQUE ET DE LA SCIENCE-FICTION

# FANTASTIQUE

LES DENTS DE LA MER EN RELIEF !

LE FANTASTIQUE A CANNES

VIDEODROME

WAR GAMES

ENTRETIEN ET POSTER : MONTY PYTHON-LE SENS DE LA VIE

MELKI

L 1552-35-20 F

CREEPSHOW

JUIN 83/20 F/N° 35

# MONTY PYTHON -

# LE SENS DE LA VIE



GRAND PRIX SPECIAL DU JURY CANNES 83

"MONTY PYTHON · LE SENS DE LA VIE"

ÉCRIT ET JOUÉ PAR

GRAHAM CHAPMAN · JOHN CLEESE · TERRY GILLIAM · ERIC IDLE

TERRY JONES · MICHAEL PALIN

RÉALISÉ PAR TERRY JONES

RÉALISATEUR DES DESSINS ANIMÉS ET DES SÉQUENCES D'EFFETS SPÉCIAUX TERRY GILLIAM

PRODUIT PAR JOHN GOLDSTONE

UN FILM UNIVERSAL DISTRIBUÉ PAR CINEMA INTERNATIONAL CORPORATION

# sommaire

**Rédaction, édition :**
Média Presse Edition
92, avenue des Champs-Elysées
75008 Paris - Tél. : 562.03.95

REDACTION

**Directeur/Rédacteur-en-Chef :**
Alain Schlockoff

**Secrétaire de Rédaction :**
Dominique Haas

**Comité de Rédaction :**
Bertrand Borie, Guy Delcourt, Dominique Haas, Pierre Gires, Cathy Karani, Jean-Marc et Randy Lofficier, Gilles Polinien, Alain et Robert Schlockoff.

**Avec la collaboration de :**
Olivier Billiottet, Marion Ciblat, Hervé Dumont, Jean-Pierre Fontana, Jean-Claude Romer, Daniel Scotto.

**Correspondants à l'étranger :**
Randy et Jean-Marc Lofficier (U.S.A.), Alan Jones, Mike Child, Phil Edwards (G.-B.), Salvador Sainz (Espagne), Danny de Laet (Belgique), Riccardo F. Esposito, Giuseppe Salza (Italie).

**Documentation :**
Roger Dagieu, Jean-Marc Lofficier, Hervé Dumont, Eric Caro, Josée Bénabent, Anthony State, Hubert Niogret et les services de presse de : Cannon Group, C.I.C., Gaumont, Prodis, A.M.L.F., Ginis Films, U.G.C., Péripéties Productions, Charlie Bravo, Les Films du Lagon Bleu, Zootrope Productions.

**Maquette :**
Michel Ramos

EDITION

**Directeur de la publication :**
Alain Cohen

**Abonnements :**
Média Presse Edition
92, avenue des Champs-Elysées
75008 Paris
Tarifs : 11 numéros 170 F
(Europe : 195 F)
Autres pays (par avion) : nous consulter (voir bulletin d'abonnement page 80)

**Inspection des ventes :**
ELVIFRANCE : (1) 828.43.70

PUBLICITE

Publi-Ciné, 92, Champs-Elysées
75008 Paris - Tél. : 562.75.68

**Notre couverture :**
*La lune dans le caniveau* (Gaumont)

L'Ecran Fantastique mensuel est édité par Média Presse Edition. Commission paritaire : n° 55957. Distribution : Messageries Lyonnaises de Presse. La rédaction n'est pas responsable des textes, illustrations et photos publiées qui engagent la seule responsabilité de leurs auteurs. Dépôt légal : 2e trimestre 1983, 

Photogravure Quadri : AXIAL 3000

Composition, photogravure & impression Imprimerie de Compiègne
Ce numéro a été tiré à 35 000 exemplaires

**L'Ecran Fantastique N° 36 paraîtra début juillet.**

Ce numéro comporte un encart de 8 pages « Monty Python - Le Sens de la Vie » compris entre les pages 40 et 41.







« Les Monty Python en délire ! »

## DOSSIER



## PREVIEW



## INTERVIEW



## ARCHIVES



## SUR NOS ECRANS



## SCOOP



## NEWS T.V.



## CHRONIQUES FANTASTIQUES

# ciné flash

## ECHOS DE TOURNAGE

• John Carradine (77 ans) a rejoint le plateau de *Ice Pirates* qui sera son 170e film.

• Le réalisateur espagnol Juan Piquer a entamé la production d'un nouveau film intitulé *E.T. Intelligence*...

• La belle Phoebe Cates (*Paradis*) sera la vedette de *Gremlins* réalisé depuis le 27 avril dernier par Joe Dante.

• Accident sur le plateau de *Iceman :* Fred Schepisi, le metteur en scène, s'est cassé la jambe en chahutant avec des techniciens !.. Refusant d'être remplacé, Schepisi a repris le tournage dès le lendemain, soutenu par des béquilles !

• Peter O'Toole a accepté d'être l'un des protagonistes de *Supergirl* actuellement en tournage à Londres. Une belle affiche en perspective puisque Faye Dunaway et Mia Farrow seront à ses côtés.

• Début de tournage prochain pour *2020 Texas Gladiators*, une production italienne dans la lignée des épopées barbares post-apocalyptiques réalisée par Kevin Mancuso avec David Gree, Sabrina Siani et Harrison Muller dans les rôles principaux.

• *Reel To Reel* sera le prochain film de Michaël Cimino (*Voyages au bout de l'enfer, La porte du paradis*) pour Columbia basé sur une histoire semi-autobiographique signée Steven Spielberg. Ce dernier assure également la production.

• Totalement inconnue en France, Kate Capshaw est la partenaire féminine de Harrison Ford dans *Indiana Jones et le temple de la mort.*

• *Little Nemo*, co-production franco-britannique mettant en scène de nombreux personnages de bande dessinée, change de titre et devient *Dream One*. Toujours produit par John Boorman et Claude Nedjar, le film est réalisé par Arnaud Selignac (qui participa à la photographie d'*Excalibur*). Le tournage a débuté le 18 avril dernier dans la région de Poissy, non loin de Paris, avec Harvey Keitel, Carole Bouquet, Michel Blanc, Jason Connery (le fils de Sean) et les enfants de John Boorman, Katrine et Charlie.

• Dès le mois prochain, Miles O'Keeffe sera le héros de *Death Angel*, réalisé par Chris Trainor, une production italienne de « Sword and Sorcery » au générique tout aussi « américanisé » que les prédécents films transalpins du même genre...

• *Warrior of the Lost World* réunit Robert Ginty *(Le droit de tuer)*,



« Unhinged » de Don Gronquist.

### LES PROCHAINES SORTIES EN FRANCE

**JUIN**

• *Monty Python's The Meaning of Life* (Terry Jones, G.B.)
• *Creepshow* (George A., Romero, U.S.A.)

**JUILLET**

• *The Hunger* (Tony Scott, U.S.A.)

### LES PROCHAINES SORTIES AUX U.S.A.

**JUIN**

• *Psycho II* (Richard Franklin)
• *War Games* (John Badham)
• *Twilight Zone - The movie* (Spielberg, Miller, Landis, Dante)
• *Superman III* (Richard Lester)
• *Octopussy* (John Glen)

**JUILLET**

• *Krull* (Peter Yates)
• *Brainstorm* (Douglas Trumbull)
• *Jaws 3-D* (Joe Alves)
• *Hercules* (Luigi Cozzi)

# ciné flash

Perssis Khambatta *(Star Trek, Magaforce)*, Fred Williamson et Donald Pleasence dans une ambitieuse production italo-américaine fortement inspiré de *Mad Max 2* sous la direction de David Worth.

• The Laurel Group, la compagnie de production de George A. Romero et Richard P. Rubinstein, adoptera dès les prochains mois un rythme de production bien plus important que par le passé. Romero se limitera à un film par an tandis que d'autres projets seront confiés à de nouveaux réalisateurs. En ce qui concerne Romero, ses prochaines mises en scènes seront *The Stand* (Stephen King a récemment achevé le scénario définitif), *Day of the Dead* (des obligations contractuelles contraignent Romero à débuter le tournage avant janvier 85) et un projet, sans titre pour l'instant, développé en association avec Marvel Entertainment, s'inscrivant dans la lignée des « super-héros ». Romero travaille aussi sur une nouvelle version de *Frankenstein*, très fidèle selon lui au roman de Mary Shelley. The Laurel Group étudie également d'autres projets très intéressants mais pour lesquels Romero a décliné la mise en scène, faute de disponibilité. Parmi ceux-ci, on retiendra *The Sisterhood* d'après un best-seller de Michael Palmer (film à suspense où les infirmières d'un hôpital assassinent elles-mêmes les malades), *Creepshow II* (Romero se chargeant uniquement du scénario basé sur des nouvelles signées Stephen King), *Imagine That* (film d'épouvante à sketches dans la lignée de *The Twilight Zone*, écrit par Romero et réalisé par John Harrison, compositeur de la musique de *Creepshow*) et, pour conclure, un projet dont le titre n'a toujours pas été arrêté, où il est question d'une femme criminelle et violeuse ne choisissant que des victimes masculines...

**Gilles Polinien**

Warrior of the Lost World. ▶



# CURT SIODMAK

## LE CINEASTE PAR HERVE DUMONT



« La fiancée du gorille » (1951, avec Lon Chaney Jr.) sera la première « mise en scène » de Curt Siodmak.




*Richard Carlson dans « Le monstre magnétique » (1953).*

## DEBUTS DANS LA MISE EN SCENE

Le retour de Robert Siodmak en Europe n'est pas sans effet sur la carrière de son frère qui, lui, reste aux Etats-Unis. La ressemblance physique entre les deux frères est si frappante qu'ils sont souvent confondus en public. Curt s'est vu féliciter pour sa stupéfiante capacité de travail : « diriger des films le jour et écrire des romans la nuit » ! Cela ne va pas sans secrètes jalousies. Une fois Robert de l'autre côté de l'Atlantique, Curt prend son courage à deux mains et se lance à son tour dans la mise en scène. « Par esprit de rivalité, sans doute », admet-il aujourd'hui avec lucidité. « Je voulais me prouver que j'étais capable d'en faire autant que mon frère et j'ai eu tort — ce n'est pas mon métier. Je ne m'entends pas très bien avec les acteurs ! » (1). Il va de soi qu'il illustre ses propres scénarios, échafaudant une œuvre bizarre mais personnelle jusque dans ses nombreuses maladresses. (Précisons qu'en 1938 déjà, Curt Siodmak avait failli réaliser une *Vie de Pestalozzi* pour la firme suisse Praesens, à Zurich).

Sa première tentative, en 1951, s'intitule *Bride of the Gorilla (La fiancée du gorille)*. C'est une miniproduction de la Realart Pictures qui est mise en boîte en sept jours dans la jungle artificielle de la M.G.M. à Culver City. Autant avouer que cela se remarque ! Siodmak est payé en tout et pour tout 2 000 $, soit le prix d'admission au syndicat des réalisateurs (« Directors Guild »). Il y est question des méfaits d'un surveillant (Raymond Burr) dans une plantation sud-américaine qui, ayant tué accidentellement son patron au cours d'une querelle, épouse sa veuve ignorante (la blonde Barbara Payton). Une vieille servante indigène venge le mort en jetant un sort sur son assassin ; dès lors, chaque nuit, il hante la brousse sous la forme d'un monstreux gorille... Dans cette variante tropicale de *Wolf Man*, filmée sous le titre plus énigmatique de *The Face in the Water* (Le visage dans l'eau : thème du Doppelgänger), Lon Chaney Jr joue un vilain sorcier : clin d'œil et discret parrainage du complice des années quarante.

En hiver 1952/53, notre réalisateur-novice récidive avec ce qu'il faut bien considérer comme son film le plus réussi, *A-Men* ou *The Magnetic Monster (Le monstre magnétique)*. Il s'agit d'un curieux petit film de science-fiction antinucléaire qui, compte tenu de l'époque où il a été fait, ne manque pas d'originalité. Car le monstre qui incarne ici la terreur atomique ne relève pas du domaine des effets spéciaux ou des spécialistes ès bestioles en caoutchouc alors si populaires, mais d'un complexe peu « dramatique » de piles, de réacteurs et de compteurs Geiger, mis en valeur par un discours pseudo-scientifique. Richard Carlson joue un professeur de l'« Office of Scientific Investigations » de Californie qui découvre par accident un nouvel élément, le « Serranium » ; ce terrifiant isotope radio-actif a la particularité d'imploser et de doubler de volume toutes les douze heures en magnétisant son entourage. La gourmandise du « monstre » menace de consumer la totalité des sources énergétiques de la planète et — cela va de soi ! — d'anéantir l'humanité. Seul un bombardement intense d'électrons (quelque 900 millions de volts) viendra à bout du fléau. Cette dernière séquence, suivant celle d'une angoissante course contre la montre, est la plus spectaculaire du film, car Siodmak y introduit des plans d'une superproduction UFA datant de 1934, *Gold/L'or* (de Karl Hartl et Serge de Poligny), où une gigantesque machinerie futuriste grésille avec force éclairs et autres babioles cybernétiques. Cet emprunt se justifie du reste aisément, le temps de tournage alloué étant de dix jours seulement et le budget de 105 000 $. On peut considérer *The Magnetic Monster* comme une sorte de précurseur modeste, aride et un peu bavard de l'amirable *Mystère Andromède* (Robert Wise), mais son refus des facilités le rend assez sympathique. Le film suscite un certain intérêt parmi les amateurs de science-fiction ; Leslie Halliwell parle d'une bande « bien ficelée, qui tient son public en haleine » (11) et l'austère « Monthly Film Bulletin » la juge « ani-

**Une prise de cerveau terrifiante... (« Les soucoupes volantes attaquent »).**



( 1 ) Lettre à l'auteur, 7.3.1979 — (11) « Halliwell's Film Guide », London e.a., 1979, p. 562.



**La détection du « Monstre magnétique »...**

mée et ingénieuse » (12). Le « New York Times » consacre même une colonne entière à ce « divertissement qui vous donne la chair de poule » (13).

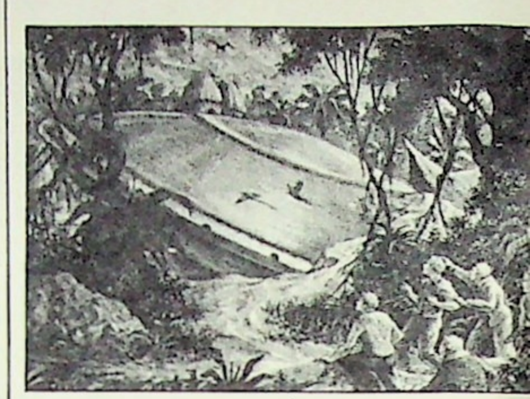
## L'ERE ATOMIQUE ET L'ESPACE

Jusqu'en 1955, Curt Siodmak se borne de nouveau à écrire pour les autres. Le producteur et co-scénariste de *Magnetic monster*, le Hongrois Ivan Tors (le George Pal de la série « B ») enchaîne avec *Riders to the Stars*, autre fiction d'anticipation à caractère semi-documentaire (et en couleurs) dont Siodmak a inventé la trame. L'équipe technique est en grande partie identique au film précédent, mais la mise en scène est cette fois confiée au comédien Richard Carlson, qui tient aussi le rôle d'un astronaute. Afin de découvrir pourquoi les métaux de certains météorites ne se désintègrent pas en cours de trajectoire, un savant organise dans l'espace une véritable « chasse aux météores » ; trois fusées habitées et équipées de bras mécaniques doivent ramener des échantillons dont l'analyse rendra possible les vols interplanétaires. Une fusée explose dans la stratosphère, tandis qu'une autre, déviée de son orbite, sort de la zone d'attraction terrestre et disparaît à tout jamais dans l'espace. Seul le troisième engin retournera sur terre avec son chargement précieux. Le propos permet d'insérer, parallèlement à l'indispensable romance, des images authentiques du lancement de la « Wac Corporal » (une fusée de type V2) et des expériences qui y furent effectuées avec des souris blanches — le tout accompagné d'un commentaire vulgarisateur. En définitive, *Riders to the Stars* n'illustre qu'une modeste étape de la recherche spatiale et, dépassé par les événements, le film sombrera vite dans l'oubli.

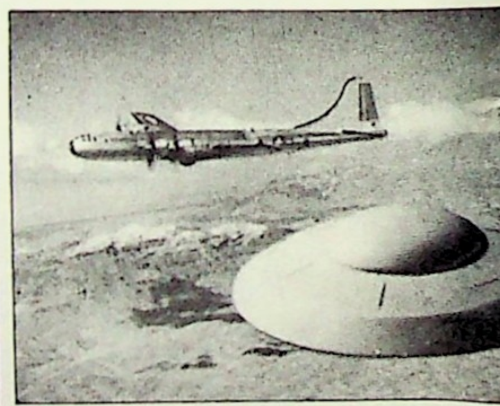
Dans *The Creature with the Atom Brain* (Le tueur au cerveau atomique), le prof. Steigg, un savant criminel d'origine évidemment allemande, a mis au point un procédé « atomique » lui permettant de manipuler des cadavres en leur donnant l'apparence de la vie et ainsi de se débarrasser impunément de ses ennemis. Steigg stoppe la décomposition des corps par l'inoculation d'un sang synthétique, radio-actif et phosphorescent de son invention et guide ses zombies modernes au moyen d'un « télécéphaloscope » digne d'E.P. Jacobs. Seule une large cicatrice à la hauteur du front permet de distinguer ces monstres dérobés à la morgue du commun des mortels... Le thème des cerveaux télécommandés est connu et sert ici de canevas pour une modeste bande de série « B » d'Edward L. Cahn, dont c'est le premier film fantastique (1955).

## *UNE PERCUTANTE ŒUVRE DE SCIENCE-FICTION*

Cette même année sort une autre incursion dans la prospection futuriste, arrangée cette fois à la sauce journalistique et infestée de relents d'hystérie collective due à la guerre froide. L'argument de *Earth versus Flying Saucers (Les soucoupes volantes attaquent)* s'inspire vaguement d'un reportage à sensation de Donald E. Keyhoe exploitant les « terreurs martiennes » des années cinquante. Après un dramatique ultimatum à la Terre, Siodmak envoie ses escadrons martiens (des soucoupes volantes munies de rayons désintégrateurs, comme il se doit) à l'assaut de Washington ; au dernier instant, un physicien U.S. invente une arme de haute fréquence capable d'ébranler la stabilité aérodynamique des Ovnis — et c'est le carambolage général. On découvre alors que les terrifiants robots géants venus d'ailleurs n'abritaient en fait que de petites créatures chétives et très âgées, incapables de survivre en dehors de leur coquille métallique. Tout révélateur qu'il soit d'un climat psychologique savamment entretenu par une certaine presse, *Earth versus Flying Saucers* mérite une place bien à part pour ses splendides effets spéciaux, dus à Ray Harryhausen. On n'est pas près d'oublier ses énormes disques lisses percutant de plein fouet le Sénat et la coupole du Capitole, ou ces extra-terrestres sans visage parcourant les avenues de la cité en semant la mort. (Réalisation : Fred F. Sears). Durant le tournage, Siodmak aurait apostrophé le producteur du film Charles H. Schneer (spécialiste ès holocaustes planétaires)







(12) Avril 1953, p. 54 — (13) 14.5.1953.

en lui demandant s'il savait aussi faire « autre chose que de détruire des villes ». Fin de la collaboration Schneer-Siodmak !

## DERNIERS AVATARS CINEMATOGRAPHIQUES

En 1956, Curt Siodmak récidive en s'improvisant à la fois réalisateur, producteur et scénariste. *Curucu, Beast of the Amazon (Quand la jungle s'éveille)*, en CinemaScope et chatoyant Eastmancolor, est tourné à Sao Paolo, au Brésil, pour être revendu avantageusement à l'Universal-International. Mi-aventure exotique, mi-film d'épouvante, cette bande dessinée sur pellicule conte avec passablement de désinvolture comment un sorcier terrorise les indigènes des plantations d'Amazonie afin de les soustraire à l'influence pernicieuse des Blancs. Il se déguise en « couroucou », sorte de monstre légendaire dérivé bien sûr de l'oiseau-grimpeur au plumage multicolore du même nom. Face aux corps mutilés de ses victimes, les indios désertent en masse et réintègrent leurs tribus dans la jungle. Désirant examiner « la légende » d'un peu plus près, le chef d'un groupe d'exploitations agricoles (John Bromfield) monte une expédition ; il est secondé par une charmante doctoresse (Beverly Garland) et un guide indigène (Tom Payne) — qui n'est autre que le sorcier en question. Hélas, les prémisses socio-écologiques très en avance sur leur temps disparaissent bientôt au profit de l'habituel affrontement raciste entre bons coloniaux et sauvages emplumés. Piranhas, pythons et perroquets « authentiques » s'ajoutent aux poncifs archi-usés du genre.



Peter Van Eyck, Bernard Lee et Anne Hexywood dans « Vengeance » de Freddie Francis (1962).



De la conception à la réalisation : les étonnants effets spéclaux de Ray Harryhausen rendait convaincante l'attaque des soucoupes volantes du film de Fred S. Sears.

*Love Slaves of the Amazon* (*Le prisonnier des Amazones*, 1957), également filmé en couleurs au Brésil, à Manaos et sur les rives de l'Amazone avec des fonds gelés de la U-I, a au moins l'avantage d'une trame franchement farfelue. Un archéologue américain (Don Taylor) est capturé par une colonie de ravissantes mais sadiques guerrières établie dans une région inaccessible de la forêt tropicale ; il n'est épargné que pour servir d'élément reproducteur à la tribu exclusivement féminine, tandis que son prédécesseur, trop faible, est mis à mort sous ses yeux. Un peu découragé par ce spectacle, le fringuant yankee séduit une des beautés (Gianna Segale) et s'enfuit avec elle vers la civilisation ; la longue poursuite dans la jungle vaut son pesant de suspense, bien que la couleur locale tienne en général lieu d'imagination ; mais on aurait tort de faire la moue face à ce rappel fauché de *Tarzan*, *Jim la Jungle* et *Les chasses du comte Zaroff*.

Une des réalisations les plus curieuses — mais aussi des plus agitées — du romancier, reste *The Devil's Messenger*, connu également sous le titre de *13 Demon Street* (1962). Il s'agit à l'origine d'une série télévisée totalement délirante, écrite et réalisée par Curt Siodmak en 1959 dans des studios suédois, à Stockholm. Chaque épisode de 30 minutes relate comment Satanya (Karen Kadler), ravissante déléguée du diable (Lon Chaney Jr) sur Terre, conduit ses victimes à la damnation par les moyens les plus étranges — ceci en vue d'expier son propre suicide. (Par ex. un appareil photographique transforme son propriétaire en voyeur meurtrier ; le corps d'une femme nue conservée intacte dans un glacier vieux de plusieurs millions d'années fait tourner la tête d'un anthropologue, etc.). Dans le treizième et dernier épisode, le diable fait transmettre aux hommes la formule d'une mégabombe et le film s'achève sur l'apocalypse nucléaire ! Seul survivant de la planète : un chat noir. Perçu au second degré, tout cela demeure fort amusant.

Le tournage, en revanche, n'a rien de comique : Lon Chaney Jr n'est alors qu'une épave rongée par l'alcool et les barbituriques. Pour calmer ses nerfs, il faut couler l'eau dans sa salle de bain jour et nuit, et sur le plateau, il boit son whisky au goulot, provoquant le réalisateur devant toute l'équipe. A l'insu de ce dernier, la firme productrice Herts Lion International monte trois des treize épisodes en un long métrage, en attribue la réalisation exclusive au monteur Herbert L. Strock et le script à l'associé de Kenneth Herts, Leo Guild ; le nom de Siodmak est rayé du générique. Sur quoi la firme crapuleuse fait faillite et la CBS-TV s'empresse de plagier les épisodes inutilisés de *13 Demon Street*, affublés d'un nouveau commentaire dit par Boris Karloff (la série *Thriller*, en 1960/61). Curt Siodmak se voit ainsi frauduleusement privé du fruit de huit mois de travail.

## *LE RETOUR A L'ECRITURE*

Après un ultime égarement dans la mise en scène — l'insipide comédie musicalo-érotico-sportive *Ski Fever/Liebesspiele im Schnee* (1966) tournée en Tchécoslovaquie avec le champion de ski autrichien Toni Sailer et un régiment de blondes croustillantes — Curt Siodmak retourne définitivement à sa machine à écrire. Dans ses mémoires, il ne consacrera du reste pas une seule ligne à son travail de cinéaste : « Mes autres activités me semblent nettement plus intéressantes » (14). Un projet plus ambitieux n'aboutira pas en raison des événements politiques : de 1965 à 1967, Siodmak travaille à une adaptation de « Au désert et dans la brousse » (« Le gouffre noir »), un roman pour la jeunesse de l'écrivain polonais Henryk Sienkiewics *(« Quo Vadis ? »)* : deux adolescents anglais traversent le Soudan pendant la révolte du Mahdi, en 1885. Le tournage est prévu en Egypte.

(14) Lettre à l'auteur, 10.7.1979 — * Le sujet a été filmé en Pologne en 1973 par Wladimir Slesicki *(W Pustyni i w Puszczy)*.

mais les préparatifs du film — annoncé sous le titre de *The Most Perilous Journey* — sont interrompus par la Guerre des six jours*.
Les années soixante sont marquées par un retour passager en Europe. En 1961, on trouve Curt Siodmak en pourparlers à Londres avec Zoltan Korda qui souhaite porter à l'écran son roman historique « For Kings Only » ; la mort subite de Korda met un terme au projet. L'année suivante, la CCC-Film Berlin (qui vient de financer le deuxième remake de *« Donovan's Brain »*) fait appel à ses services pour concocter le script de *Sherlock Holmes und das Halsband des Todes (Shelock Holmes et le collier de la mort)*. L'histoire, non dépourvue de charme mais un peu confuse en raison d'un montage pataud, oppose Holmes à son vieil ennemi Moriarty (Hans Söhnker), qui, sous le masque d'un archéologue, tente de s'emparer d'un bijou pharaonique. Tournée à Berlin-Spandau avec une équipe germano-italo-anglo-française, cette coproduction offre un amalgame de différents récits de Conan Doyle (le générique ne mentionne que « The Valley of Fear »).
Malheureusement, ni la mise en scène de Terence Fisher, ni même la remarquable prestation de Christopher Lee en Sherlock Holmes difficile, bileux et ergoteur ne confèrent au film l'éclat souhaité.
En 1963, enfin, Siodmak signe son dernier travail de scénariste, et aussi un de ses meilleurs, quoiqu'il n'appartienne point au registre fantastique : *Das Feuerschiff* (en Suisse : *Les tueurs du R.S.R.2*), qui lui vaut le « Bundesfilmpreis », distinction décernée par le gouvernement allemand pour le meilleur scénario de l'année 1964. Trois criminels prennent en otage l'équipage d'un bateau-phare dans la mer Baltique ; après une nuit d'hésitations, le capitaine (James Robertson Justice) paie le refus de quitter son poste de sa vie. Il s'agit en fait d'une assez habile adaptation d'une nouvelle de Siegfried Lenz parue en 1960 et que Ladislao Vajda porte à l'écran (au large de Malmö) avec plus de bonheur qu'à son habitude.

## LA PRODUCTION LITTERAIRE

L'activité de scénariste accapare Curt Siodmak à tel point depuis la sortie de « Donovan's Brain » qu'il faut attendre dix ans, soit 1952, avant que ne paraisse un nouveau roman — « Whomsoever I shall kiss ». Ce livre, dont l'action se déroule à Zurich, s'adresse en priorité à un public féminin : une jolie amnésique à l'identité inconnue et soignée par un chirurgien du cerveau (encore !) est courtisée par un gigolo sans scrupule qui a reconnu en elle la veuve fortunée d'un ami. Bref, un joli mélo entaché d'accents schizophrènes. Avec « For Kings Only », cela restera sa seule incursion dans le genre.



**« Curucu, Beast of the Amazon » (1956).**

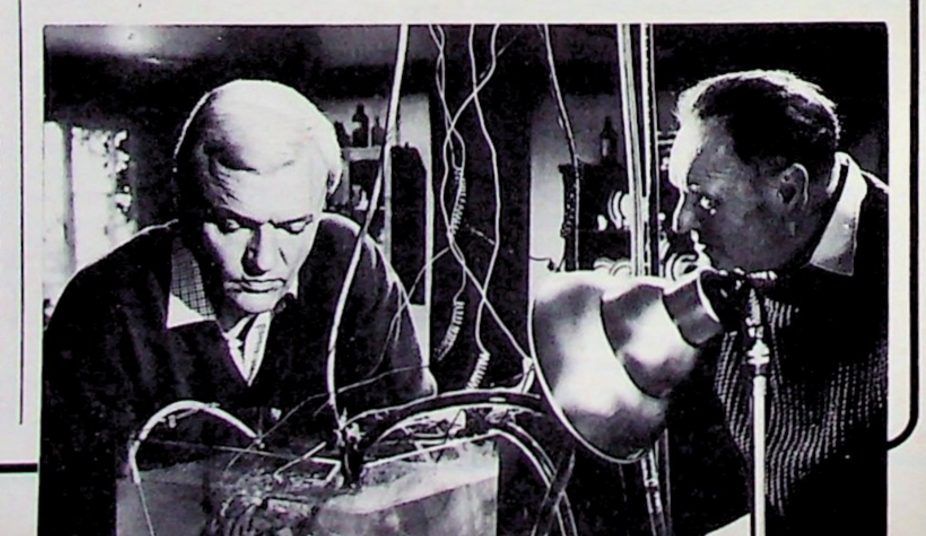
En 1959, peu après que les Soviétiques aient lancé leur spoutnik dans l'espace, Siodmak imagine l'intrigue alors fabuleuse de « Skyport » ; il y raconte avec force détails la construction mouvementée d'un gigantesque complexe hôtelier en orbite, une sorte d'hôtel de luxe spatial dont la silhouette en forme de roue rappelle les projets de satellite de Wernher von Braun. Le schéma du récit est éprouvé, puisqu'identique à celui de « F.P.1 » ou du « Tunnel » : un ingénieur visionnaire élabore une œuvre colossale, hardie — baptisée « Project Sky » — en vue de rapprocher les peuples (comme F.P.1., Skyport sera aussi un relai intercontinental). Son chemin vers les étoiles est semé d'embûches — politiciens véreux, trusts industriels rivaux, sabotages, catastrophes, etc. — et au cours du travail, l'ingénieur manipulé à tort et à travers perd ses idéaux. Comme le Dr Cory, il se rend compte que « Project Sky » ne changera rien à la destinée humaine, puisque l'homme lui-même semble incapable de changer et ne fait que déplacer ses haines et ses désirs dans l'espace. L'échec de ce rêve de paix universelle (au moyen du progrès) renvoie au thème du roman d'avant-guerre « Die Nacht im Dunkeln ».

## *« LA MEMOIRE DU MORT »*

« Hauser's Memory » (« La mémoire du mort »), qui paraît en 1968, peut être considéré comme une suite de « Donovan's Brain », puisque son point de départ — une intervention biochimique intercrânienne — introduit des considérations assez similaires et que le docteur Patrick Cory (prix Nobel, veuf) y joue un rôle déterminant. Siodmak a cette fois extrapolé à partir d'une transplantation réussie de la mémoire d'un hamster sur un rat, opération effectuée par un de ses amis médecins. Afin de récupérer des formules secrètes de la mémoire du savant allemand Karl Helmuth Hauser, un ancien ingénieur de Peenemünde qui vient d'être abattu par les Vopos en tentant de passer à l'Ouest, le Pentagone contacte Cory en Californie. Celui-ci est sommé d'opérer d'urgence sur une tierce personne une transplantation de cellules de la mémoire du moribond en utilisant pour la conservation une substance de son crû, l'« acide ribonucléide » (RNA). L'ex-nazi Hauser avait vécu la fin de la guerre dans un camp de concentration pour avoir participé à l'attentat contre Hitler du 20 juillet 1944 ; puis, enlevé par les Soviets, il s'était spécialisé dans les missiles antimissiles.

**SUITE PAGE 29**

**Peter Van Eyck dans « Vengeance ».**



# COLLECTION « L'ECRAN FANTASTIQUE » : LA MAGIE DU CINEMA !



Toute commande : Media Presse Edition — 92, Champs-Elysées 75008 PARIS (Abonnements : voir page 80)
Anciens numéros : 1 à 21 : 17 F l'exemplaire — 22 et suivants : 20 F. Frais de port (l'exemplaire) : France : 1,60 F. Europe : 3,30 F.



# CANNES 83 / LE FAN




Carrefour d'élection du cinéma mondial, Cannes s'est révélé cette année extrêmement riche et diversifié quant aux films fantastiques dont il est l'écho. Importantes compagnies ou petits indépendants ont tous rivalisé de moyens, de talents, ou d'imagination pour ouvrir de nouveaux horizons à ce genre désormais reconnu comme l'un des plus authentiques et des plus riches moyens d'expression du septième art.

Au sein de cette fantastique et foisonnante moisson de films, dont trois furent présentés en compétition, nous avons effectué un choix afin de vous apporter une plus ample information sur ceux dont l'intérêt nous a paru indéniable. C'est donc dans le cadre des numéros de juin et de juillet que vous pourrez découvrir dans l'Ecran Fantastique ce fructueux panorama 83/84 abondamment illustré. Outre les films projetés à Cannes, vous découvrirez également ceux, nombreux, qui y furent annoncés (projets, tournages, etc.) et que nous ne verrons que beaucoup plus tard.

Nous espérons ainsi vous convier tous à participer à cette passionnante manifestation.

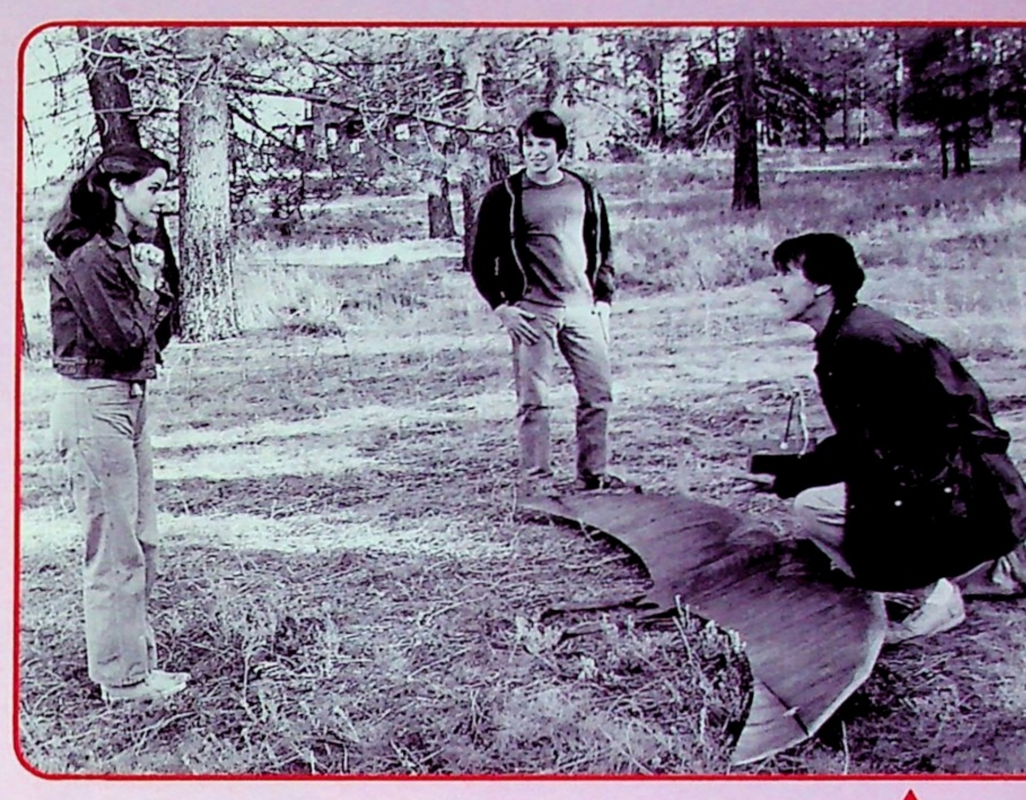
*Le nouveau film de John Badham, « War Games », présenté en clôture du Festival de Cannes, est une œuvre de politique-fiction, dans la lignée du « Dr Folamour », où des enfants tiennent en échec le gouvernement par l'entremise d'ordinateurs...* ▼

# TASTIQUE PREMIERE PARTIE

## LA COMPETITION

*Festival un peu triste puisque dominé par un ciel souvent assombri, Cannes 83 a vu le public errer sur une Croisette balayée par le mistral. Pourtant la sélection officielle, même inégale, a brillé sous les feux de quelques étincelles qui faisaient cette année du grand auditorium, contrairement à certaines autres fois, la salle la plus agréable à fréquenter pour les cinéphiles.*

*Dominant de loin la manifestation, trois films semblent s'être imposés selon nous, dont un seul s'est attiré les faveurs du jury :* The Year of Living Dangerously *de l'Australien Peter Weir auquel nous aurions volontiers accordé la Palme d'Or, ex-aequo avec* Furyo (Merry Christmas, Mr Lawrence) *du Japonais Nagisa Oshima et* Carmen *de Carlos Saura, lequel n'a reçu que le Prix de la meilleure contribution artistique qui, on s'en souvient, avait été la pitance généreusement accordée du bout des doigts au merveilleux* Excalibur *de John Boorman voici deux ans.*



***Jennifer (Ally Sheedy) et David (Matthew Broderick) parviennent à découvrir le refuge du Professeur Falken (John Wood), inventeur d'un nouvel ordinateur aux pouvoirs terrifiants...***

*Situant une double histoire d'amitié et d'amour (entre Mel Gibson et l'adorable Sigourney Weaver, notre interview) très romantique, dans l'ouragan qui traverse en 1965, le Jakarta de Sukarno,* The Year of Living Dangerously (L'année de tous les dangers) *s'inscrit, par son atmosphère chargée de moments de tendresse souvent émouvants, dans la lignée de la célèbre* Cannonnière du Yang-Tsé *de Robert Wise : un petit chef-d'œuvre qui a marqué l'entrée de l'Australie dans la compétition, sur une très belle musique de Maurice Jarre.*

Merry Christmas, Mr. Lawrence, *dont l'action se déroule dans un camp de prisonniers britanniques en territoire nippon pendant la seconde guerre mondiale se présente, à certains égards, comme un* Pont de la rivière Kwai, *version japonaise. Les rapports de force — tout comme leurs inévitables corolaires que constituent les rapports d'estime — sont étudiés avec soin, et lentement les personnages prennent consistance, construisant l'atmosphère du film selon une démarche narrative implacable. On s'étonnera sans doute d'y voir apparaître, avec leur personnalité propre, des poncifs du même genre que ceux des films européens obéissant aux mêmes types d'inspiration : mais n'est-ce pas après tout la rançon de la légende, et ce dont nous parle ces films n'appartient-il pas déjà à celle-ci, tout au moins dans la vision qui nous en est donnée ? Dans* The Year of Living Dangerously *et* Mr Lawrence *passe un discret souffle d'épopée mis au service de la peinture de grands sentiments — valeurs auxquelles on ne semble plus guère accorder de crédit, si l'on en juge par le palmarès.*

*Quant à* Carmen, *il permet à Carlos Saura de s'affirmer définitivement dans un genre où il avait déjà excellé en 1981 avec* Noces de sang ; *ici, il imbrique progressivement, selon un engrenage diabolique, le récit de Mérimée, vécu par certains membres d'une troupe de danse, avec des répétitions de celle-ci sur la musique de Bizet. Le génie de Saura est de parvenir à une situation dans laquelle, sans qu'elle soit jamais artificielle, on ne sait plus très bien où l'on se trouve, et qui laisse au spectateur le loisir de goûter le spectacle de tous ses yeux et de toutes ses oreilles ; du grand travail de scénario tout autant que de mise en scène.*

*Et puis il y a eu les films hors compétition qui nous ont appporté trois fleurons :* Utu, The Hunger *et* War Games. *Coïncidence remarquable, dans le même temps que* The Year of Living Dangerously *marquait l'entrée fracassante de l'Australie dans la compétition,* Utu, *de Geoff Murphy sanctionnait, avec un succès publique considérable, celle non moins notable de sa voisine : la Nouvelle-Zélande.* Utu *nous raconte sur le ton de l'épopée et du western à grand spectacle, et avec un sens de la tragédie en tout point remarquable, la révolte d'un Maori dont le village a été massacré, contre l'occupant britannique. Du très grand cinéma d'aventure commme l'on nous en propose trop rarement.*

*Le fantastique et la science-fiction étaient à l'honneur avec deux films excellents.* The Hunger, *de Tony Scott (frère de Ridley) se caractérise par un esthétisme photographique un peu envahissant, néanmoins au service d'une réalisation brillante et efficace (1). Quant à la science-fiction, elle offrit à cette manifestation une clôture des plus prestigieuses avec* War Games, *de John Badham ou « Comment en jouant innocemment avec l'électronique, on peut risquer de déclencher l'holocauste nucléaire ! ». Un film mené de main de maître par le réalisateur de* La fièvre du samedi soir *et de* Dracula, *et dont le plus surprenant est de nous apprendre qu'il pourrait n'y avoir qu'un pas de la réalité la plus candide à la fiction la plus apocalyptique (voir nos entretiens).*

*Parallèlement à la sélection officielle, le Marché du Film proposa plusieurs œuvres intéressantes, tel l'excellent* Lost Tribe, *du néozélandais John Laing ou le film fantastique polonais* La louve, *de Marek Piestrak.*

***Bertrand BORIE***

*(1) Voir entretien avec Tony Scott dans notre prochain numéro.*





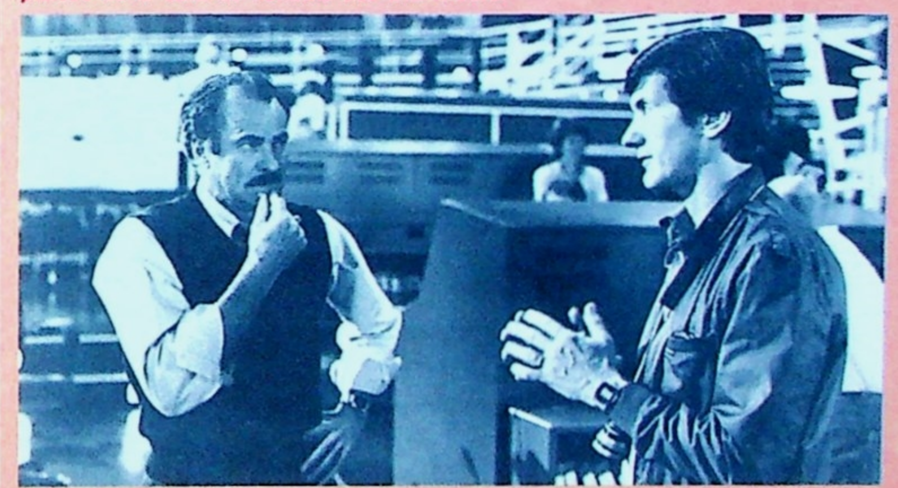

Et finalement, dans les locaux souterrains de NORAD, ce lieu où l'on ne perçoit le monde que par l'œil des machines, où il suffit d'appuyer sur un bouton pour que les machines fassent la guerre à la place de l'homme, calculant froidement par avance les pertes et les désastres, la question se pose soudain : ce que montrent les écrans, ces flottes de missiles atomiques et de sous-marins russes partis de l'URSS en direction du territoire américain, n'est-ce qu'une simulation... ou bien la réalité ? Et dans le doute, n'est-il pas préférable d'enclencher le meurtrier processus de riposte ?

Indépendamment d'une réalisation conduite avec virtuosité, le mérite du film de Badham est d'aborder, sous le couvert de l'aventure et d'une apparente fantaisie à laquelle la jeunesse des deux personnages principaux n'est pas étrangère, l'un des problèmes les plus graves de notre société sous son aspect le plus dangereux — l'asservissement de l'homme à la machine, jusque dans sa perception du monde — et de démontrer toute l'absurdité des conséquences.

Par-delà la puérilité de son comportement, David conduit le spectateur avec une diabolique rigueur vers la démonstration d'une autre absurdité qui confine à l'horreur : la guerre moderne peut-elle être autre chose qu'un jeu, dont l'issue n'a finalement guère d'importance ? Avec toutefois une différence de taille : si, dans un jeu, l'issue ne compte pas, c'est parce que le destin des joueurs n'en souffrira pas, alors que dans l'holocauste atomique, lorsque tout sera fini, ce sera, à sa façon, un problème dépassé...

David Lightman, 17 ans, vit à Seattle. Sa passion : les jeux électroniques. Sa chambre est encombrée par tout un système de jeux électroniques, reliés à un ordinateur domestique. Si ses études l'intéressent, c'est de façon un peu particulière et facétieuse : partant de cet ordinateur, et grâce à un petit espionnage en règle dans les locaux de son école, pour découvrir le code, il s'ouvre régulièrement l'accès de l'ordinateur de l'établissement et... modifie ses notations. Au besoin, il peut même aider une amie de classe, comme Jennifer dont le regard et la frimousse vous conduiraient, sans hésiter, avouons-le, à perpétrer de bien pires méfaits, pourvu qu'ils en soient la récompense !
Aussi, lorsqu'il apprend que la firme Protovision propose de nouveaux jeux vidéo, la tentation est-elle trop forte de les pirater. Et comme c'est un exercice dans lequel David est passé maître, il se lance dans l'aventure avec succès. La liste des jeux qui s'inscrit, sur l'écran ne manque pas de séduction : « guerre thermo-nucléaire totale ». Pourquoi pas ? David n'aurait osé l'imaginer dans ses rêves les plus fous.
Ce qu'il ne peut savoir, bien sûr, c'est qu'il s'est connecté sur l'ordinateur de simulation de guerre de NORAD (North American Air Defense Command), le centre nerveux commandant la mise à feu de tous les missiles nucléaires américains. Cet ordinateur a pour fonction, en cas de détection d'attaque de l'adversaire de concevoir en quelques fractions de secondes toutes les configurations de guerres possibles en fonction d'une situation donnée.

*L'acteur Dabney Coleman et le réalisateur John Badham (à dte), discutant une scène sur le plateau de la salle de contrôle des ordinateurs.*



Certes, la mise en marche soudaine du dispositif étonne quelque peu les militaires, d'autant que certains détails prêtent au doute. Mais le drame de la guerre moderne est que tout va très vite et que, les ordinateurs remplaçant les sens, il convient de s'y fier aveuglément...

Mais loin de sombrer dans la démonstration pataude et moralisante, John Badham nous livre un film d'action qui, pendant deux heures, ne nous laisse pas le temps de reprendre notre souffle, ponctuant de quelques pointes d'humour fort à propos un suspense efficace auquel nous nous abandonnons avec délectation pour ne réfléchir qu'*après* à la gravité du message.
Du travail soigné, mené tambour battant et bénéficiant d'une bande sonore d'une grande richesse. Bref, deux heures de spectacle et de vrai cinéma ! **B. Borie**




# CONFERENCE DE

Le cinéma de science-fiction, après *Outland* et *Blade Runner* semble continuer dans cette voie nouvelle et adulte qui consiste à présenter des personnages humains aux prises avec un danger à caractère réaliste, qu'il s'agisse d'androïdes, de machines ou d'hommes.

Toutefois, ce sont à présent l'armée ou les services de contre-espionnage qui, avec des films comme *Firefox*, *Starflight One* et *Blue Thunder*, prennent actuellement une place prépondérante dans l'intrigue. Mais loin d'offrir un tableau flatteur de l'armée américaine et de sa force de frappe nucléaire, John Badham et son *War Games* nous ont proposé une œuvre grave et intense. Car si *War Games* a permis aux spectateurs du gala de clôture de ce 36ᵉ festival de Cannes de se réjouir — enfin ! — du spectacle d'un grand film d'action, nul doute que ce dernier est aussi sujet à réflexion : celle qui consiste à envisager les éventuelles conséquences que risquent de provoquer ces « jeux de la guerre froide » auxquels se livrent les grandes puissances depuis plus de vingt ans.

Bien que certains prédisent que *Blue Thunder* sera (avec le *Retour du Jedi*) le succès de l'année, MGM/UA misent beaucoup sur *War Games* tourné juste après par Badham à nouveau. Ce dernier a réalisé en effet une œuvre où se mêlent avec bonheur divers atouts commerciaux tels l'aventure, l'humour et la science-fiction, qui, par voie de contraste, renforcent l'importance du message exprimé dans le film.

C'est toute une partie de l'équipe du film qui s'est proposée de répondre aux questions soulevées lors de la conférence de presse *War Games* : étaient présents non seulement John Badham, mais aussi le producteur exécutif Harold Schneider (il a collaboré aux films *Days of Heaven*, *5 easy Pieces*, *The Entity* et à la série TV *Les envahisseurs*), les scénaristes Lawrence Lasker et Walter Parkes, le producteur Léonard Goldberg (spécialistes de TV films américains et de séries telles *Starsky et Hutch*, *Fantasy Island* ou *Charlie's Angels*), et enfin le président lui-même de la MGM, Freddie Fields.

Plus qu'une simple rencontre entre la presse et le réalisateur, il s'agissait donc là d'un échange de points de vue avec diverses personnes parmi celles qui ont permis la réalisation de *War Games*.

***— Mr Badham, combien de temps s'est-il écoulé entre le tournage de* Blue Thunder *et celui de* War Games *?***

(John Badham) - Environ six mois entre les deux tournages. Je supervisais encore le mixage de la bande-son de *Blue Thunder* lorsque l'on m'a demandé de préparer la pré-production de *War Games*. Mais ce n'est pas en fait la première fois que j'ai réalisé deux films dos à dos : au moment où débuta le tournage de *Blue Thunder*, je terminais le mixage de *C'est ma vie, après tout !*

***— Si l'on considère* War Games *comme un film d'action au départ, quelles pourraient être, selon vous, les réactions des personnes anti et pro-militaristes à l'égard de ce film ?***

(John Badham) - *War Games* est un film d'action, soit, mais contient également un « message » : bien que j'ai hâte de les connaître, je ne peux prévoir les réactions du public, mais les personnes qui ont déjà vu le film terminé en ma présence ont été très enthousiastes envers *War Games*, et cela, quelles que soient leurs positions.

***— Le film s'inspire-t-il d'un cas précis, un enfant qui aurait ainsi par erreur pénétré les secrets du Pentagone ?***

(Walter Parkes) - Non, nous nous sommes surtout concentrés au départ sur cet enfant qui possède ce don inouï lui permettant de manipuler à sa guise les ordinateurs, et grâce auxquels il lit les cerveaux informatisés du Pentagone. Cependant, deux faits réels se sont produits au département de la Défense alors que nous écrivions le scénario, des incidents à la suite desquels des simulations d'attaques de missiles ont été prises pour des aggressions nucléaires soviétiques : cette alerte nucléaire se prolongea à l'époque pendant plusieurs mois !

***— Comment aviez-vous été accueillis dans vos recherches par les personnes responsables, y a-t-il eu des choses que vous avez découvertes et refusé d'inclure dans le film ?***

(Lawrence Lasker) - Non, il n'y a rien de plus terrible que ce que nous avons déjà imaginé pour *War Games*, pendant les quatre mois de recherche préalables à l'année que nous avons passé à écrire le scénario. Mais durant ces recherches préalables, nous avons été assez bien reçus par les membres de la sécurité, de la Défense, par les scientifiques et même les militaires. C'est seulement après que le script définitif ait été envoyé à tous ces services que leur attitude a changé considérablement et que nous avons eu des problèmes. Cependant, nous avons surtout été aidés dans nos recherches par une







université de futurologie qui nous a expliqué les mécanismes des nouveaux types d'ordinateurs et les dangers que pouvaient faire encourir à l'humanité l'informatique employée à des fins militaires.

***— Un garçon pourrait-il, toutefois, arriver à des résultats comme ceux montrés dans le film ?***

(Lawrence Lasker) - Il est en tout cas difficile d'affirmer qu'un tel cas ne se produira jamais ! Un des experts que nous avons rencontrés nous a assuré qu'il ne peut y avoir de sécurité totale, de protection totale des secrets, dans quelque système de terminaux que ce soit. De plus, des enfants font en ce moment aux USA l'objet d'expériences pratiques de manipulation d'ordinateurs : les informaticiens, veulent savoir jusqu'ou peuvent aller ainsi les capacités des surdoués. Ce que nous avons donc exprimé dans le film n'est pas irréalisable, une fuite est toujours possible, et un enfant, pourrait, en jouant, découvrir les secrets les plus protégés.

***— Dans War Games, le savant Falken n'a absolument pas conscience des implications matérielles de ses découvertes, est-ce là pour vous un des points particulièrement importants du film ?***

(John Badham) - Il y a une sorte de crédo auprès des chercheurs qui consiste à dire : si vous avez fait une découverte, utilisez-la !
C'est ainsi que des découvertes technologiques sont mises en pratique au plus vite avant que l'on prenne en charge les éventuels problèmes humains qui risqueraient de se poser. Cela est mis en évidence dans *War Games* lorsque les informaticiens permettent aux terminaux de contrôler tous les systèmes de défense, sans connaître, ne serait-ce que la moitié des possibilités de ces ordinateurs, ni la puissance du programme lui-même. Et pourtant, ces ordinateurs se voient confiés la charge de décider eux-mêmes des tactiques guerrières, et une fois celles-ci déclenchées, il est impossible de revenir en arrière ! Cela reflète pour moi une réalité concrète. Un des drames de l'armée, est justement d'utiliser quelque chose sans réfléchir : lorsque le Docteur John Mc Kittrick obéit à un ordre, il ne prévoit en aucune manière les conséquences de celui-ci. Mais il faut rajouter, en ce qui concerne la situation de Falken, dans le film, c'est qu'au moment où celui-ci se déroule, il est supposé être mort depuis dix ans, il a été écarté de tout le système militaire, et, c'est important, car ainsi il n'a pas été mêlé aux nouveaux développements effectués à partir de ses découvertes. Lui était davantage passionné par les découvertes elles-mêmes que l'utilisation de ces dernières par le Pentagone.

(Léonard Goldberg) - Je dois ajouter que en dehors des scènes d'action qui nous ont, au départ incité à produire ce film, la chose la plus importante exprimée dans *War Games* est que la seule façon de gagner dans une situation de conflit nucléaire est de ne pas prendre part au jeu, et la façon dont les gens commencent à répondre à ce message nous est particulièrement chère.

***— Y a-t-il eu des scènes coupées dans le film ?***

(Freddie Fields) - Je peux vous assurer que la Maison Blanche n'a pas eu de droit de regard sur le montage final ! (rires). Les seules pressions qui se sont exercées sur nous venaient des gens qui ont des parts dans MGM et nous ont imposé de faire un bon film !

***— Il n'y a donc eu aucune pression pendant le tournage vous demandant, par exemple de donner une image plus conforme des experts en informatique ?***

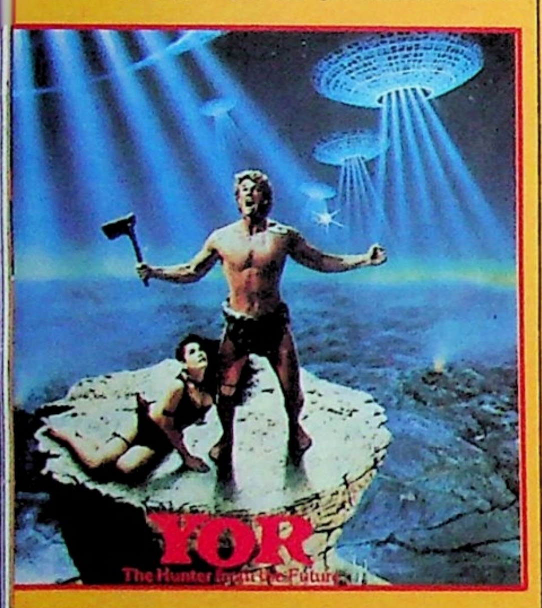
(Léonard Goldberg) - Non, car il n'y a de toutes façons pas eu de réels échanges avec ces messieurs ; lorsque le Pentagone a refusé de coopérer, prétextant que le film ne donnait pas des militaires une bonne image de marque, j'ai pointé le doigt sur le fait



qu'à la fin, ce sont les civils et les militaires qui triomphent sur la machine. Mais ils ont répondu que tout au long du scénario, ils étaient tournés en ridicule ! Depuis, nous avons organisé une projection du film à Washington à laquelle assistaient des personnalités du Congrès, des membres de la CIA, etc... La réaction fut à peu près ce à quoi on pouvait s'attendre : ceux en faveur d'un gel nucléaire ont trouvé le film merveilleux, et ceux opposés aimaient néanmoins le film, mais pensaient que *War Games* n'apportait aucune solution concrète et qu'on avait délibérément écarté certains problèmes.

***— Le fait que des enfants semblent, selon ce film, capables d'arriver à des prouesses dangereuses ne vous a-t-il pas posé quelques problèmes ?***

(Harold Schneider) - Non, ce ne seront pas des enfants qui décideront de faire comme dans le film et de jouer à la guerre thermo-nucléaire globale. Le vrai danger, c'est qu'il y a *déjà* eu des incidents : certains dont on a parlé, et d'autres qui sont restés cachés telles les fausses alertes nucléaires. On s'est aperçu que celles-ci pouvaient être déclenchées par un envol d'oiseaux ou les mouvements de la lune. Alors on a incorporé au système de défense, un détecteur de fausses alertes, mais cela est encore plus dangereux. Car, à présent, les militaires ont acquis la certitude qu'une fausse alerte ne peut dorénavant plus se produire, alors que cela est encore parfaitement possible ! De sorte que les prochaines fausses




alertes — non détectées comme telles — risquent d'être considérées par le Pentagone comme de véritables agressions !

***— Mr Badham, qu'est-ce qui vous porte à choisir tel ou tel sujet, l'histoire, l'aspect visuel ?***

(John Badham) - Pour *War Games*, l'aspect visuel est secondaire, ce sont surtout les personnages du film, et ce qu'ils ont à dire, qui est important, car je voulais réaliser un film distrayant, mais qui permette également au public de réfléchir ensuite. Il en est de même pour tous mes films, l'histoire est ce qu'il y a de plus important pour moi, le côté visuel se réalise ensuite tout naturellement, car c'est le scénario qui va dicter tous les effets visuels.

***— La MGM a présenté à Cannes L'année de tous les dangers, de Peter Weir où des questions d'ordre politique sont abordées : cela signifie-t-il un revirement de la compagnie vers des films où la réflexion prendra une place plus importante que l'action ?***

(Freddie Fields) - Il ne s'agit en fait que d'une coïncidence en ce qui concerne *War Games* et le film de Weir, car notre programme de films futurs est extrêmement diversifié et la MGM ne se dirige pas particulièrement vers des films à message. Et puis, s'il nous prenait l'envie de nous écarter totalement des films d'action pour ne produire que des films à message, l'année prochaine, on demanderait à d'autres personnes de diriger la MGM ! Notre mission est avant tout de faire des films, c'est là notre but, être une compagnie qui distraie le public, comme cela est indiqué au bas du logo MGM/UA : « That's entertainment ! »

***— Dans War Games, vous pensez que l'aspect « divertissement » est plus important que les idées exprimées dans le film ?***

(Freddie Fields) - Non, je crois qu'il s'agit d'un de ces cas uniques, où il y a mariage entre un film d'action formidable et des idées extrêmement importantes, mais celles-ci ne seront, d'une manière générale, jamais l'objectif principal de nos futurs films.

***— Mr Badham, vous avez tourné deux films fantastiques cette année, Blue Thunder et War Games, avez-vous l'intention de continuer dans cette direction ?***

(John Badham) - Je dois avouer que je ne sais jamais à l'avance ce que sera mon prochain film, tous mes films diffèrent énormément, les uns des autres, et c'est purement accidentel si ces deux œuvres s'inscrivent dans la même optique, et gravitent autour de la science-fiction. Même aujourd'hui je ne sais pas moi-même ce que me réserve l'avenir et mon prochain film !

**Propos recueillis et traduits par Robert Schlockoff**




## ENTRETIEN AVEC WALTER F. PARKES, CO-SCENARISTE

***Sur quoi vous êtes-vous basé pour écrire le scénario de War Games ?***

Aussi bien pour le préparer que pendant sa rédaction, nous avons procédé à de nombreuses recherches auprès d'ingénieurs militaires, d'électroniciens, de spécialistes de jeux vidéo. Et au départ, nous avions nos deux personnages principaux, David et Falken, le savant qui a créé l'ordinateur.

***Mais le scénario est-il totalement original, ou bien s'appuie-t-il sur des faits réels ?***

Dans la mesure où il s'est construit d'après des recherches approfondies, on peut dire que dans chaque secteur il s'appuie sur des faits réels, quoique l'histoire en elle-même soit de pure fiction. Les capacités de David, par exemple, sont une chose dont la possibilité nous a été confirmée par nombre d'éducateurs. Et tous les éléments technologiques ont une base réelle eux aussi. Par exemple, les questions de rapidité d'action : entre la détection d'un lancement de missiles soviétiques et l'extrême moment de décision en matière de riposte, on sait qu'il se passerait à peine 22 à 25 minutes ; trop peu de temps pour qu'un cerveau humain conçoive une stratégie adaptée en fonction des technologies déployées. Et il est vrai que dans ce genre de situation, l'homme serait réduit à se fier entièrement aux décisions de l'ordinateur. En ce sens, on peut dire que la machine, elle, « joue à la guerre », en simulant des situations de guerre et en imaginant les ripostes et les stratégies possibles.

***Vous avez visité des installations militaires ?***

Oui, un certain nombre. Et nous avons rencontré plusieurs militaires — qui nous ont d'ailleurs inspiré les personnages du film. Et pendant les six mois qu'ont duré nos recherches, nous avons assisté à quantité d'exemples d'erreurs dans le fonctionnement des ordinateurs. En 1979 même, je crois, s'est produit un incident sur un ordinateur de simulation qui n'était pas très éloigné de ce qu'on voit dans le film. Ajoutez à cela les erreurs qui peuvent se produire au niveau de la détection — erreurs momentanées bien sûr — entre les différents types de missiles ou parfois même à cause d'un phénomène qui n'a rien à voir avec un lancement de missiles...

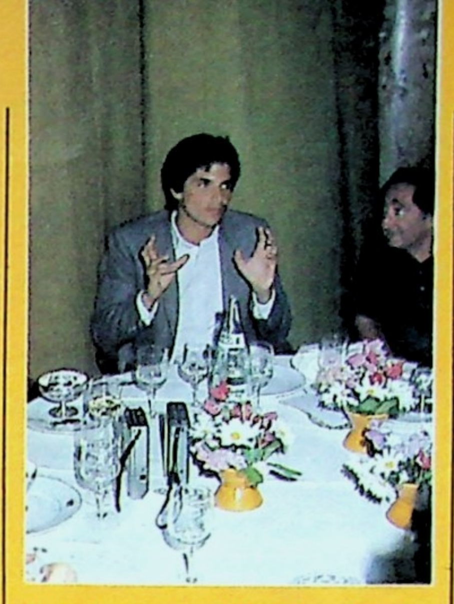
***Dans la mesure où vous montriez des simulations visualisées sur écran, n'avez-vous pas eu la tentation de recourir à des procédés comme ceux qu'on trouve dans Tron ?***

Non, car il nous a fallu tenir un juste milieu entre la réalité et le spectacle. En fait, les simulations sur écran que nous voyons dans le film sont déjà très en avance par rapport à ce qu'on trouve en réalité dans les bases militaires. Beaucoup plus sophistiquées. Mais cela participe de l'extension cinématographique, du spectacle. C'est crédible, partiellement réaliste. Si nous étions allés jusqu'à des représentations tri-dimentionnelles, alors là je crois que le film aurait revêtu un caractère trop futuriste, trop science-fiction, et aurait perdu de son impact.

***Quel rapport faites-vous entre War Games et des films comme Point Limite ou Dr. Folamour ?***

Il y a un rapport, c'est sûr, au niveau du cri d'alarme face à la menace. Mais l'approche est très différente, en particulier en ce qui concerne le rôle de la technique — j'entends sa responsabilités dans l'engrenage. Pas la technique cinématographique.

***Le fait qu'un individu puisse, comme David, se connecter sur l'ordinateur militaire, avec toutes les conséquences que vous montrez, est-il vraisemblable ?***



Walter F. Parkes (photo : Marc Arenas)

Nous avons travaillé en étroite relation avec plusieurs personnes s'occupant des ordinateurs au niveau de la défense, de la sécurité. Nous avons étudié des cas, des programmes. Ce qui ressort de toutes ces études, c'est qu'un tel incident est des plus improbables. Mais nous ne pouvons pas dire qu'il est totalement impossible : il n'y a pas de sécurité absolue. Et quand nous avons présenté le film à des gens du département de la défense, il n'a véritablement choqué personne. Simplement, nous avons parfois joué sur des situations exceptionnelles ou amplifié la réalité. C'est tout.

***Mais John Badham n'était pas le réalisateur prévu au départ...***

Non. En fait, c'est une histoire assez amusante. Nous avions intéressé, Lawrence et moi, des producteurs. Et avec relativement peu de choses : un simple synopsis de trois pages. C'est à partir de là que nous nous sommes lancés dans nos longues recherches et dans la rédaction du scénario. Au départ, Universal était intéressé, mais quand ils ont vu le budget — douze millions de dollars — ils ont reculé. C'était il y a dix-huit mois.

***Ne pensez-vous pas que le fait que ce soit votre premier scénario a pu jouer ?***

Non. A Hollywood, le bon côté des choses, c'est que quand vous écrivez un script, vous pouvez avoir dix-huit ans, cela ne signifie pas que personne ne s'y intéresse par principe. Le mauvais côté c'est que, dès lors que le script est retenu, vous risquez qu'il vous échappe complètement. C'est ce qui s'est passé avec le premier réalisateur, qui a voulu reprendre le script avec un autre scénariste. Et du même coup, nous nous sommes trouvés écartés du projet. Mais il avait beaucoup d'autres exigences — le casting entre autres — et finalement cela a posé des problèmes. C'est alors que John Badham a été mis sur le projet, et nous avons eu beaucoup de chance, car il a demandé à lire le premier script et s'est mis à travailler sur lui.

***Le film est entièrement de lui ?***

Il n'y a que trois ou quatre minutes qui ont été réalisées par l'autre metteur en scène.

***Et comment s'est passé le travail avec John Badham ?***

Excellement ! Je crois qu'il combine toutes les qualités des meilleurs réalisateurs américains. Très concerné par la technique, il a le sens de l'action, du spectacle, et ne se laisse pas dévorer par eux. C'est un homme avec lequel on peut discuter, collaborer véritablement.

***Mais pensez-vous que le public peut vraiment croire à une issue fatale ?***

Je ne sais pas. Franchement. Je crois qu'il ne faut pas pousser le principe de vraisemblance jusque dans ses extrêmes. Dans toute fiction, si on veut que cela marche, il faut qu'il y ait un moment où le public accroche — en décrochant de la réalité pure ; où il entre dans le jeu. Dans *War Games* je pense que c'est peut-être dans la scène en classe, avec le professeur de biologie.

***Vous avez voulu également dénoncer certaines absurdités dans votre histoire...***

Oui, bien sûr, et qui sont liées à la réalité. Vous savez, c'est grave de penser que le seul « être » capable de réagir dans une telle affaire est un ordinateur dont la logique confine à l'absurde. Si l'ordinateur calcule que l'attaque lancée contre vous va causer un million et demi de morts, mais qu'il peut concevoir une riposte capable d'en provoquer deux millions chez l'attaquant, il déduira le plus simplement du monde qu'il est — et que vous êtes le vainqueur ! Monstrueux, non ? C'est-à-dire qu'on en vient à un système qui vise non point tant à protéger qu'à menacer d'une surenchère. Cela se passe de tout commentaire, je pense...

Lawrence Lasker, co-scénariste, lors du déjeuner de presse (photo : Marc Arenas).



***Mais y a-t-il des implications politiques dans votre script ?***

Non, pas vraiment. Ce que nous avons voulu montrer est à nos yeux plus vaste. C'est le fait que, quoi qu'on en dise, un conflit nucléaire à petite échelle — et on en parle beaucoup au sujet de l'Europe en ce moment — est peu vraisemblable : les véritables maîtres du jeu, les machines, dans leur raisonnement absurde, conduiraient inévitablement à une escalade catastrophique. On est dans un domaine où le progrès contraint l'homme à s'asservir aux machines au point que, sans même échapper à son contrôle, elles le dépasse en raison de leur trop grand perfectionnement...

Propos recueillis et traduits par Bertrand Borie

# VIDEODROME

## ENTRETIEN AVEC DAVID CRONENBERG



**Tous vos films témoignent d'une sensibilité particulière du sujet... Dans quelle mesure cette « obsession » ne risque-t-elle pas de vous masquer les imperfections éventuelles du film ?**

Pour rien au monde je ne m'attellerais à un projet qu'il me faudrait traiter « mécaniquement ». Faire un film demande tellement d'énergie que je ne vois pas comment on pourrait s'acquitter de la tâche avec style sans une certaine passion pour le sujet. Je reconnais que l'équilibre est parfois difficile à trouver et à conserver tout au long du tournage. On se sent tellement impliqué, si profondément concerné par son film que l'on risque bien de ne pas avoir le recul suffisant pour le juger avec objectivité. Votre univers entier se ramène à ce film, vous n'avez plus le temps de lire le journal ou d'ouvrir la télévision, vous vous retrouvez prisonnier de l'univers du film.
Cela dit, il est vrai que si quelque chose tourne mal, on risque fort de ne pas s'en rendre compte, tant il est difficile de conserver l'échelle des valeurs. Aussi faut-il constamment s'y efforcer, faute de quoi le projet risquerait d'être remis en cause par des erreurs énormes.
C'est pour cela que je tenais absolument à ce que le tournage de *The Dead Zone* ait lieu non loin de chez moi, de ma famille. C'est ce qui m'aide à garder le sens de la mesure.

***Quand avez-vous rencontre Claude Héroux pour la première fois ?***

Honnêtement, je ne m'en souviens plus. J'ai l'impression de l'avoir toujours connu ! Le premier film que nous ayons fait ensemble fut *The Brood*, dont il était le producteur. Nous avons tous les deux tendance à travailler le plus souvent possible avec les mêmes personnes. En réalité, j'ai presque la même équipe pour *The Dead Zone* que pour *Videodrome*.
C'est plus facile et cela me procure un certain sentiment d'intimité, une confiance et une harmonie très importantes pour le tournage. Je sais pertinemment que c'est le contraire pour certains metteurs en scène, qui se révèlent dans la tension, l'animosité et l'hostilité ; mais pour ma part, je pense que ce sont là des attitudes qui entravent la créativité plus qu'elles ne la favorisent. Et puis, surtout, les gens qui m'entourent sont tellement doués dans leur domaine... !

***Quand avez-vous commencé à travailler sur* Videodrome ?**

J'avais avec Pierre David, qui a également produit *Scanners* et *The Brood*, un accord selon lequel nous devions réaliser ensemble un troisième film. Alors que j'étais en train de finir *Scanners*, nous avions envisagé la possibilité de faire un remake de *Frankenstein*. Ce n'est que plus tard, lorsque j'ai eu le temps d'y réfléchir à tête reposée, que je me suis rendu compte que cela ne me disait pas grand chose, en fait. Tout avait été dit et répété sur le sujet, et c'est ce que je me suis efforcé de lui expliquer. Je lui ai proposé plusieurs projets, et il en a choisi un : *Vidéodrome*.
En réalité, j'avais sensiblement modifié une histoire de réseau de télévision par câble qui présentait des « snuff movies », et que j'avais écrite huit ans plus tôt. L'ayant retrouvée, j'en avais fait le sujet du film. Toutefois, en m'attaquant au scénario, je suis parti dans une direction un peu différente. C'est peut-être ce qui fait que le film semble tellement étrange... Le principe de base aurait sûrement fourni l'argument à un thriller sans détours ; alors que là... Je me suis surpris moi-même, en écrivant l'histoire, lorsque je me suis aperçu de la direction que je suivais.



Max (James Wood) s'apprête à faire partie de la « Nouvelle Chair » !



Les rapports de Max et Nicki (Deborah Harry) prendront des proportions nouvelles et insolites...

***Changez-vous souvent d'avis en cours de préparation et de tournage ?***

Mais j'espère bien ! Ce qu'il y a de plus excitant dans le cinéma, c'est le moment précis où le projet que vous avez entrepris commence à s'animer d'une vie propre, indépendante, comme s'il refusait d'être fait autrement que d'une certaine façon, bien précise. C'est en tout cas le sentiment que j'éprouve. A ce moment-là, évidemment, il est trop tôt ou trop tard pour s'embarrasser de considérations commerciales, il faut laisser le fillm se faire, et espérer que le public suivra.

Dans le cas de *Vidéodrome*, le scénario n'était pas tout-à-fait terminé lorsque nous avons commencé le tournage. Mais je n'ai jamais travaillé autrement — sauf pour *The Brood*. Quand le tournage dure dix semaines, on a toutes les occasions de revoir le scénario, de le retoucher, d'apporter des modifications à la fin. Et c'est le meilleur moment pour le faire.
D'autant plus qu'on a encore une occasion de tout changer au moment du montage. C'est là que l'on peut le mieux « boucher les trous » conformément à ses sentiments du moment en utilisant du métrage de film tourné alors qu'on ne pensait guère s'en servir. A ma connaissance, on n'a jamais fait un film sans y apporter des modifications en cours de tournage. Il se passe tant de choses ; les acteurs font des suggestions, certaines choses tournent mal, d'autres mieux qu'on ne l'espérait, etc.

***Avez-vous fait un effort particulier pour conférer un aspect futuriste aux décors de* Vidéodrome ?**

Non, les voitures sont des voitures ordinaires, et ainsi de suite. Il n'y a rien de futuriste dans le film, en fait. A la sensibilité près, peut-être. Et nous n'avons eu aucun mal à trouver des extérieurs qui nous convenaient parfaitement. Toronto est encore une ville très ouverte pour un tournage.

***Faites-vous des « story-boards » ?***

Non. Pas pour ce film. Je m'en suis un peu servi pour *The Dead Zone*, lors des scènes d'action. Mais pour moi, les story-boards sont essentiellement faits pour les autres ; ça leur donne un sentiment de sécurité. De fausse sécurité, je dirais, parce qu'à l'instant précis où l'on met le pied sur le plateau, tout change. Je connais des metteurs en scène qui ne peuvent pas s'en passer, mais c'est avant tout une affaire de tempérament. Tout le problème est de savoir si vous avez ou non besoin de voir sur le papier ce que vous êtes en train de faire.
Disons que je fais mes story-boards à ma façon : dans ma tête ! Sauf les scènes d'action et les cascades, qu'il faut prévoir au millimètre près. Quand on tourne un film comme *Star Wars*, dans lequel il y a une énorme proportion d'effets spéciaux, il faut bien être d'une précision mathématique. C'est là que l'on a besoin du story-board.
Quant à moi, lorsque j'arrive sur le plateau avec mes acteurs, la première chose que je fais, c'est de leur faire répéter la scène. Je n'imagine même pas que l'on puisse faire un story-board sans avoir rencontré les acteurs, avoir

# VIDEODROME

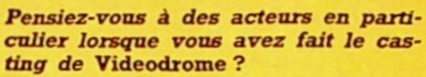
parlé avec eux et leur avoir donné une chance de faire valoir leur point de vue. Autrement, si l'on s'en tenait à ce qui a été prévu dans le story-board, on risquerait de voir les acteurs rester en dehors de leur personnage. Comment voulez-vous préparer une scène avec Chris Walken et Barbara Sheen si vous ne les avez jamais rencontrés ? Ou avant d'avoir vu le décor ?

***Vous avez cependant besoin de story-boards pour la réalisation des effets spéciaux. A moins que n'ayez entièrement laissé la bride sur le cou à Rick Baker...***

rio, on lui tire desssus avec des fragments de chair qui se transforment en vrilles et font apparaître des tumeurs à l'extérieur. Rick s'est dit que nous n'avions pas les moyens de montrer cela, et qu'il nous fallait trouver une autre approche. C'est ainsi que son corps explose et que des tumeurs en sortent. Le sentiment éprouvé à ce spectacle vaut bien l'autre, et c'était moins difficile à faire...

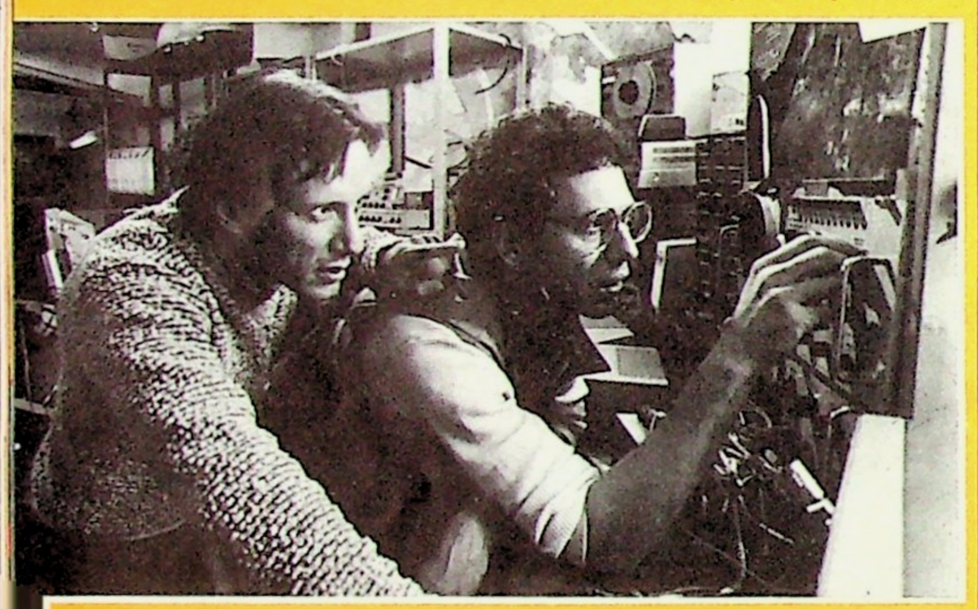
***Les effets spéciaux sont-ils aussi satisfaisants que vous les espériez ?***

C'est toujours mieux après, quand on les voit pour de bon. Je dirais que les effets

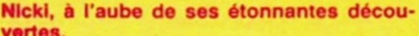


***Pensiez-vous à des acteurs en particulier lorsque vous avez fait le casting de Videodrome ?***

D'habitude, on commence par attribuer quelques uns des premiers rôles en fonction de l'allure générale des personnages, du style de jeu requis. Dans ce cas précis, nous avons d'abord choisi Jimmy Wood. On pourrait parfaitement imaginer d'autres acteurs dans ce rôle, mais le ton de tout le film en aurait été radicalement modifié. Et le reste du film s'est cristallisé autour de ce personnage.



**Max et Harlan (Peter Dvorsky) découvrent le signal de transmission de « Videodrome ».**



**Nicki, à l'aube de ses étonnantes découvertes.**



Oh non, je savais parfaitement ce que je voulais. Je sais que tous les gamins raffolent précisément du genre d'effets spéciaux dans lesquels Rick Baker excelle ; j'aurais donc pu me contenter de lui dire d'aller dans cette direction et de se défouler un peu. Mais mettez-vous à sa place ! Il faut bien présenter un budget au producteur, faire une estimation ; et pour ça, on doit quand même savoir ce qui est prévu au programme. C'est le moment où jamais d'être précis dans ses exigences.

On trouvait déjà toute l'imagerie de *Vidéodrome* au niveau du script. Tout était décrit en détails. Rick Baker n'avait qu'à leur donner corps, les traduire dans la réalité, dans un certain délai, à l'intérieur du budget et dans les limites d'une technologie précise. Tout en suggérant les améliorations possibles, bien entendu.

Il nous a bien fallu modifier certaines choses, pourtant, parce que nous n'aurions pas réussi à nous en sortir au vu des contraintes : la mort de Barry Convex, par exemple. Dans mon scéna-

spéciaux rendent encore mieux que ce que j'avais imaginé. Lorsque j'y pensais, je savais que certains d'entre eux n'étaient qu'une éventualité. Je n'étais par certain qu'il soit possible de les concrétiser. Quant j'écris un scénario, j'essaye de ne pas me demander combien cela va coûter ou comment faire pour montrer ça. Ce n'est qu'après l'avoir fini que je traverse une phase interrogative aiguë...

***Pensiez-vous à Rick Baker depuis le début ?***

Mais parfaitement ! C'est avec Dick Smith que j'ai fait *Scanners*, mais il n'était pas libre pour *Videodrome*. Et comme Rick et moi avions des amis communs qui prétendaient toujours que nous étions faits pour travailler ensemble, cela s'est fait tout seul.

Rick a accompli le plus gros du travail à Los Angeles, où il possède son laboratoire, mais nous avons fini par lui en installer un autre à Toronto, parce que ce n'était plus possible autrement !

Quant à Debbie Harry, elle avait joué dans *Roadie* et *Union City*, qui m'avaient bien plu. Je l'avais trouvée très bonne, encore qu'un peu étrange. Et c'est ainsi que j'ai fait sa connaissance. Elle m'a produit une excellente impression, et je me suis dit qu'elle conviendrait à merveille au film. Je crois que le cocktail Debbie Harry — Jimmy Wood a quelque chose d'explosif ! Elle est venue à Toronto pour auditionner, elle a lu son rôle et j'ai été aussitôt convaincu qu'il était fait pour elle.

Je suis très content de ce qu'elle en a fait, et je n'ai eu aucun problème à la mettre en scène. C'est une rude travail-

Le baiser le plus insolite de l'histoire du cinéma !

# VIDEODROME



leuse, et elle était bien consciente du handicap qui était le sien, dans la mesure où elle n'a pas beaucoup tourné au cinéma. Woods l'a beaucoup aidée ; c'est un grand technicien du jeu. Il l'a fait profiter de toute son expérience d'acteur, ce qui était une excellente chose. En fait, Debbie est certainement plus connue que Jimmy, et il aurait pu y avoir une certaine rivalité, une jalousie imprévue. Mais cela n'a pas été le cas du tout, et ils se sont magnifiquement entendus.

***Combien de temps le tournage a-t-il duré ?***

Je crois que nous avons tourné neuf semaines. Presque comme pour *Scanners*. *The Dead Zone* va durer plus longtemps : onze ou douze semaines. Mais le fait de disposer de plus de temps ne me plaît que dans une certaine mesure seulement. Je suis convaincu que l'on peut tout autant souffrir d'un excès de temps que d'un manque de temps. La tension se relâche — j'entends par là la tension artistique ou créatrice ! On risque fort de perdre le fil de l'histoire, ou la cohésion des caractères.

***Et dans quelle atmosphère le tournage s'est-il déroulé ?***

C'était un tournage plutôt amusant. J'étais entouré de gens qui débordaient d'humour. J'adore travailler avec des gens comme ça ! Chris Walken, par exemple, qui joue dans *The Dead Zone*, a un sens de l'humour redoutable.

***Quelle influence avez-vous eue sur la musique du film ?***

Eh bien, sans avoir jamais été « compositeur » à proprement parler, j'ai tout de même joué de la guitare classique pendant des années, lorsque j'étais plus jeune. Je suis donc en mesure de discuter certains concepts. C'est ainsi que pour *The Brood*, je tenais à ce qu'il n'y ait que des cordes. A un moment donné de la production de ce film, comme je voulais organiser quelques projections avant même que la musique ne soit enregistrée, j'ai plaqué sur les images une musique qui reflétait l'atmosphère requise. Mais c'est là un procédé que je n'aime guère employer ; parce qu'on est très vite prisonnier de ce qui n'aurait jamais dû être qu'une musique de transition, et on a toujours l'impression par la suite que ça ne colle plus.

***Contrairement à vos autres films, vos avez réalisé* Videodrome *sous les auspices d'un grand studio (l'Universal), et ce dès le début. Comment cela se fait-il, et en quoi le travail a-t-il été différent en ce qui vous concerne ?***

C'est Pierre qui a montré à Bob Rehme le projet que j'avais écrit. L'Universal a tout de suite été intéressé ; ils ont avancé la moitié du budget du film et ont accepté de le distribuer.

Assez curieusement, cela n'a pas représenté une grande différence pour moi, parce que j'avais déjà travaillé avec Bob Rehme — qui était alors à l'Avco-Embassy — pour *Scanners ;* il était ensuite à la New World lorsque j'ai fait *The Brood* pour cette compagnie. Et puis, il s'est retrouvé à l'Universal, et voilà comment nous travaillons ensemble une nouvelle fois. Vous comprendez que je ne me sente pas dépaysé.

Il m'a quand même fallu un moment pour comprendre certaines des méthodes de travail des majors. Mais il n'y a pour ainsi dire eu aucun conflit. Tout au contraire, lorsque nous avons procédé à une projection-test, ils nous ont beaucoup aidés en décidant que certaines choses pouvaient être améliorées.

***Les majors privilégient habituellement les films « tout public », or les vôtres sont plutôt marginaux. Cela ne vous a-t-il jamais posé de problèmes ?***

Oh si, certainement. C'est ce qui nous a empêchés de connaître un grand succès populaire. C'est le même problème pour Martin Scorcese. On ne peut pas dire qu'il a la même vision des choses que le bon Américain moyen... Mais il finit toujours par y avoir un moment où l'on est bien forcé de décider *pourquoi* on fait du cinéma. Seulement ce n'est pas la seule question qui se pose à nous ; il y en a une autre, plus cruciale, que je résumerai ainsi : il faut aussi en avoir les moyens. Cela coûte cher, de faire un film, or on le fait avec l'argent des autres...

***Lors de la projection-test de Videodrome, avez-vous été ennuyé par les réactions négatives ? Et quelles modifications avez-vous apportées à la première version du film ?***

Oui, j'ai été très ennuyé. On a toujours un peu tendance à se persuader que l'on est plus près de la fin du film qu'on ne l'est en réalité. Et ça fait mal quand on constate qu'on s'est trompé. Mais *Videodrome* était encore très inachevé à ce moment-là, et il n'y avait pas de musique. Détail amusant, cela n'a pas empêché un spectateur d'écrire sur sa carte de commentaires qu'il avait détesté la musique. Or, on n'en entendait pas une note !

Cela veut tout dire sur ce genre de séances. Les gens sont pour la plupart incapables d'aligner deux mots sans faire trois fautes d'orthographe, et ne parlons pas de leur syntaxe... Mais ça n'empêche pas qu'il en sorte quelque chose. Si on sait lire entre les lignes, on y découvre une sorte de vérité informe, mal exprimée, mais tangible : quelque chose leur a *vraiment* déplu. Reste à savoir quoi, parce que les avis sont la plupart du temps contradictoires, de sorte qu'il faudra immanquablement en ignorer la moitié. C'est là qu'il s'agit d'être perspicace ! Autre danger, celui qui consiste à se faire imposer par les gros bonnets des studios une fin en rose qui donne envie à tout le monde de voir le film.



C'est toute une éducation, vous savez, que de regarder son propre film dans une salle, assis au milieu d'un tas de gens qui ne vous doivent rien et qui ne vous connaissent même pas.

Nous étions prêts à tourner des scènes additionnelles, et notamment pour les effets spéciaux. Il n'a donc pas été difficile d'apporter quelques modifications. C'est ainsi qu'au départ, j'avais prévu qu'à la fin du film Woods se parlait à lui-même à la télévision, répétant les mêmes paroles qu'avait prononcées Debbie. Or si j'ai compris une chose lors de cette projection, c'est que le public avait le sentiment qu'elle disparaissait trop tôt du film. Les spectateurs auraient voulu la voir plus longtemps. Je me suis alors dit qu'il valait mieux qu'il lui parle à elle ; puisqu'aussi bien, c'était elle le porte-parole idéal de la « Nouvelle Chair ».

Par ailleurs, nous avons décidé d'enlever deux ou trois petites choses, ici et là. J'ai notamment été contraint de couper plus que je l'aurais désiré la scène du tympan crevé. Quand au fondu enchaîné dans la scène d'amour entre Jimmy et Debbie, c'était au départ un magnifique mouvement de grue, très ample. J'espère que le film sortira en vidéocassettes, pour pouvoir l'y remettre !

***Et qu'est-ce que la « Nouvelle Chair » ?***

Je vous ferait la réponse classique : mon film *est* un commentaire en lui-même, et certainement pas un commentaire simpliste. C'est une approche d'un certain nombre de problèmes complexes auxquels il n'est pas censé apporter de conclusions précises.

Le film est une réalité en soi. Après tout, il n'y a rien de réel en dehors de notre perception de la réalité, dans une certaine mesure « philosophique », si vous voulez. Pour ce qui est de la « Nouvelle Chair, je préfère ne pas en parler en détails. Disons simplement que lorsque Max se tue, il ne pense pas mettre fin à ses jours ; il croit qu'il va transcender son état et devenir quelque chose d'autre. Le stade suivant, c'est la « Nouvelle Chair », qui pourrait être la chair au-delà de la chair. Il n'est pas précisé s'il s'agit de réincarnation ou de vie spirituelle au-delà de la chair.

***Et comment se passe le tournage de The Dead Zone ?***

Nous avons tourné quelques scènes en extérieurs. Nous venons de filmer les images de la toute première séquence du film, celle des enfants qui jouent au hockey sur un lac gelé. Nous avons été obligés de faire quelques centaines de kilomètres pour aller chercher une étendue d'eau gelée au nord : l'hiver a été si doux qu'il n'y avait guère que cet étang de gelé dans tout l'Ontario. Et encore avons-nous dû faire vite, la glace n'allait pas tarder à fondre !

Propos recueillis à Los Angeles par **Randy** et **Jean-Marc Lofficier**
*(Trad. : Dominique Haas)*

# The Dead Zone



*Après Videodrome, et succédant à une pleïade de talentueux réalisateurs (Brian de Palma, George A. Romero, Tobe Hooper, Stanley Kubrick), le jeune cinéaste Canadien David Cronenberg adapte à son tour une œuvre de Stephen King, le maître incontesté de la littérature fantastique d'aujourd'hui.*

*Depuis, « Carrie », qui propulsa son auteur au rang des « grands » de la littérature fantastique, la parution d'un nouveau roman de Stephen King constitue toujours un événement auquel vient se greffer la certitude d'une future adaptation cinématographique.*

*« L'accident » (« The Dead Zone ») (1) ne faillit pas à la règle, puisqu'il s'agit du nouveau film de David Cronenberg, actuellement en tournage au Canada. Produit par Dino De Laurentiis et Debra Hill, sur un script de Jeff Boam, il comprend l'un des castings les plus impressionnants dont ait bénéficié David Cronenberg, puisqu'aux côtés de Christopher Walken (titulaire d'un Oscar), figurent notamment Brooke Adams, Martin Sheen, Anthony Zerbe et Colleen Dewhurst.*

*Il est d'ailleurs intéressant de s'interroger sur les raisons qui ont conduit Cronenberg à accepter de mettre en scène un roman dont la teneur n'entretient que peu de rapports avec son œuvre cinématographique. En effet, l'une des caractéristiques majeures de « The Dead Zone », réside dans le traitement particulièrement émouvant que King donne, pour la première fois, à un livre. Cronenberg, que l'on sait plutôt allergique à tout sentiment humain, aborde avec* L'accident *un registre tout nouveau. Ce qui semble avoir séduit le cinéaste, c'est l'aspect « médical » du roman : un terrain où se rejoignent les deux auteurs. Les films de Cronenberg mettent toujours en scène des personnages « anormaux » (porteurs de germes dans* Frissons*, affublés de dards vampiriques dans* Rage*, doués de terrifiants pouvoirs de destruction dans* Scanners*), à l'instar des romans de King (télékinésie dans « Carrie », clairvoyance dans « Shining », rêves prémonitoires et pouvoirs maléfiques dans « Le fléau »). La monstruosité des individus imaginés par King et Conenberg les situe en dehors de la société... d'où le drame.*

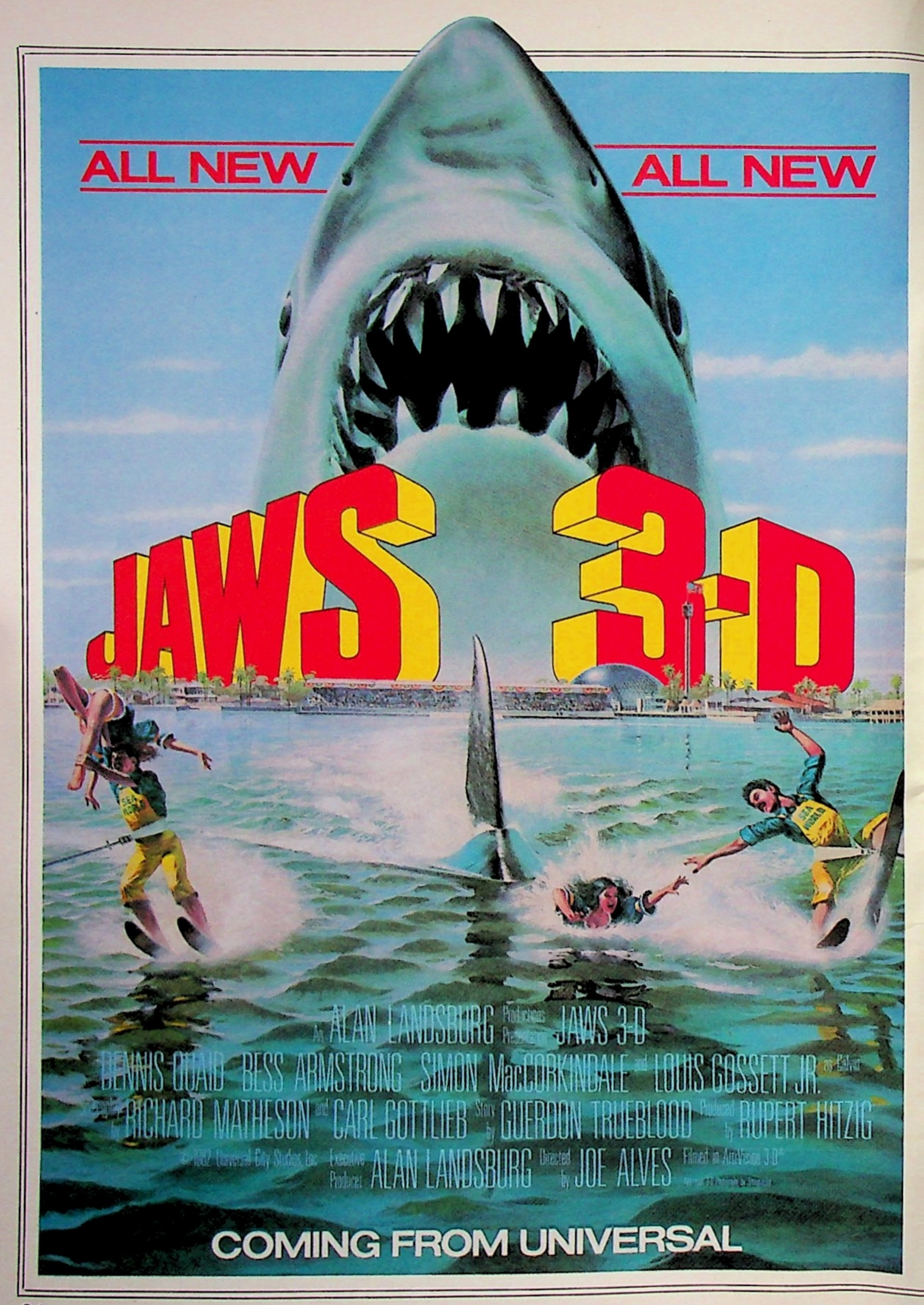
*Dans* L'accident*, le personnage principal, John Smith, peut, par le simple toucher d'un objet ou d'un être, « voir » le passé et l'avenir de ces derniers. Pouvoir étonnant qui met « à nu » tous ceux qui l'approchent. En vous serrant la main, John Smith sait tout de vous : votre nom, votre âge, mais aussi, ce qui est plus dérangeant, vos ambitions ou vos pensées les plus secrètes...*

L'accident *n'est pas une œuvre d'épouvante, mais, un peu à la façon de Cujo, un récit où le suspense tient autant de place que la psychologie si détaillée des protagonistes, leurs émotions, leurs conflits et surtout, pour le héros, ce désir de rentrer dans un monde « normal » qui le rejette. Sur ce fil conducteur, King a écrit, avec ce style si particulier qui le caractérise (vocabulaire très riche, souci du détail, humour grinçant, et parfois désespéré) un livre à la « tension » toujours présente.*

*Il est évident que King a dû à maintes reprises hésiter sur la voie à prendre et l'on peut affirmer, après réflexion, qu'il ne s'est pas trompé : bannissant le sensationnel au profit de la grisaille quotidienne, il a réussi à replacer dans cet univers particulier l'éternelle bataille du Bien et du Mal, comme il a réussi également à faire de son roman le plus « calme » l'œuvre la plus dérangeante qu'il ait jamais écrite...*

**Gilles Polinien**

(1) « L'accident », par Stephen King, paru aux éditions J.C. Lattès.

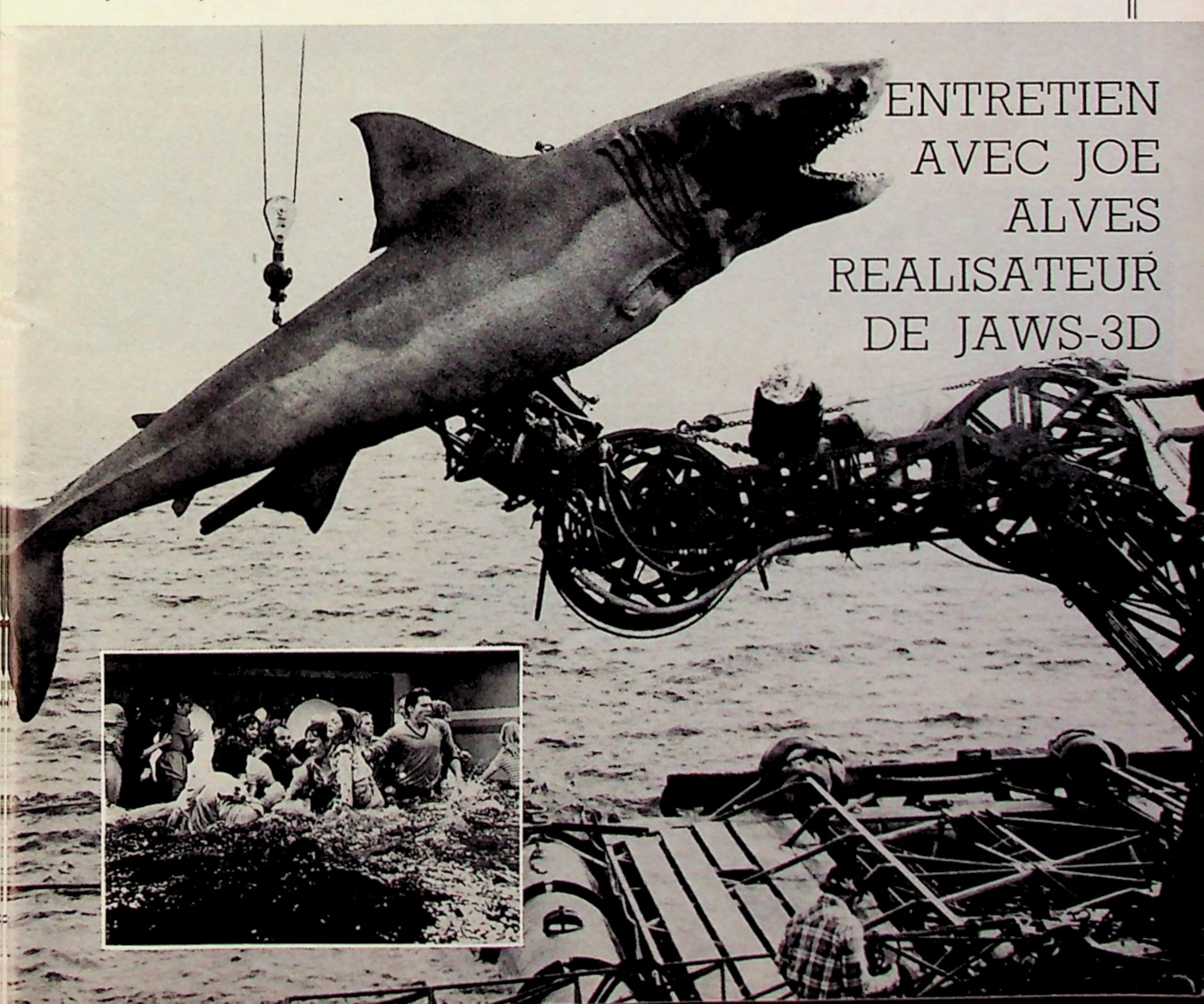

ALL NEW
ALL NEW
JAWS 3-D
An ALAN LANDSBURG Productions Presentation JAWS 3-D
DENNIS QUAID BESS ARMSTRONG SIMON MacCORKINDALE and LOUIS GOSSETT JR.
RICHARD MATHESON and CARL GOTTLIEB Story by GUERDON TRUEBLOOD Produced by RUPERT HITZIG
Executive Producer ALAN LANDSBURG Directed by JOE ALVES
COMING FROM UNIVERSAL

# LES DENTS DE LA MER EN RELIEF !

PAR ALAN JONES

Pour être déjà le troisième épisode de la série — qui connaît la réussite que l'on sait, tant au plan de l'effroi que des recettes... — *Jaws 3-D (Les dents de la mer en relief)* parvient encore à innover dans bien des domaines. Avec son budget de 15 millions de dollars, c'est le film en relief le plus cher de l'histoire du cinéma ; il met en œuvre un nouveau système de prise de vues mis au point par Arriflex et marque les débuts comme metteur en scène de l'un des directeurs artistiques les plus talentueux de sa génération : Joe Alves. Sans mentionner sa contribution à *Rencontres du Troisième Type* et *New York 1997*, celui-ci a amplement prouvé avec *Jaws (Les dents de la mer)* et *Jaws 2* — sur lesquels il était respectivement directeur artistique, puis producteur associé et directeur de la seconde équipe — qu'il était parfaitement capable de prendre en main un *Jaws* n° 3. Et lorsqu'il émit lui-même l'idée d'en faire une suite en relief, il emporta la décision.

Le scénario de Richard Matheson et Carl Gottlieb situe l'action à « Sea World », une gigantesque marina de la côte de Floride. La veille de l'inauguration d'une nouvelle partie du parc aquatique, un gigantesque requin blanc fait irruption dans les eaux du lagon, à la consternation générale. C'est Lou Gosser Jr., déjà lauréat d'un Oscar, qui incarne Calvin, le président du groupe financier à la tête de la marina de Sea World que Dennis Quaid est chargé d'édifier. Quaid, est le fils, à présent adulte, du chef de la police d'Amity, interprété par Roy Scheider dans les deux premiers films. Ceci était voulu par les responsables de l'Universal afin d'ajouter encore un lien, même tenu, avec les films précédents de la série, de sorte que le public ne se sente pas trop dépaysé. Parmi les autres membres les plus importants de la distribution, citons John Putch (le fils de Jean Stapleton) dans le rôle du frère de Quaid en vacances de Pâques sur la côte, Bess

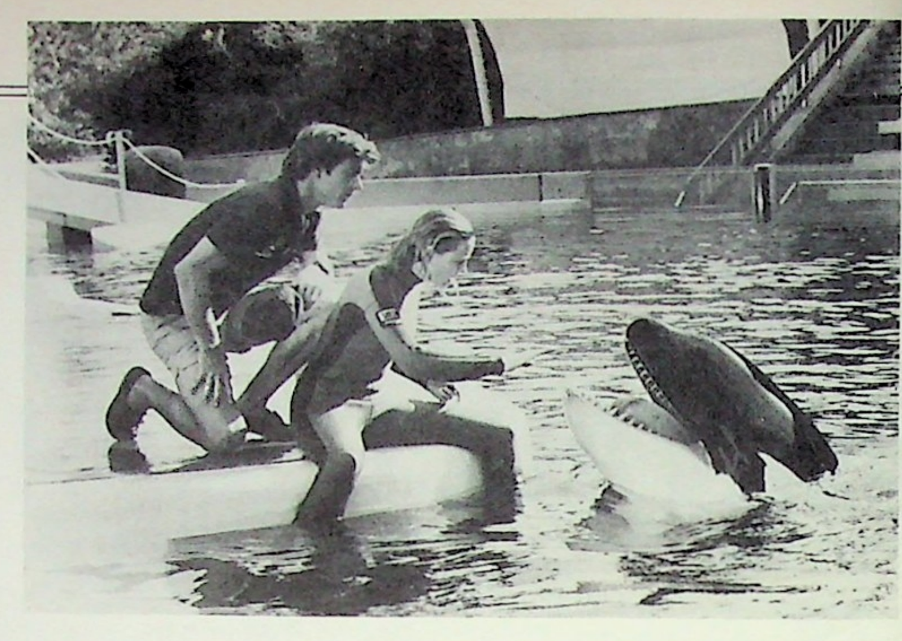


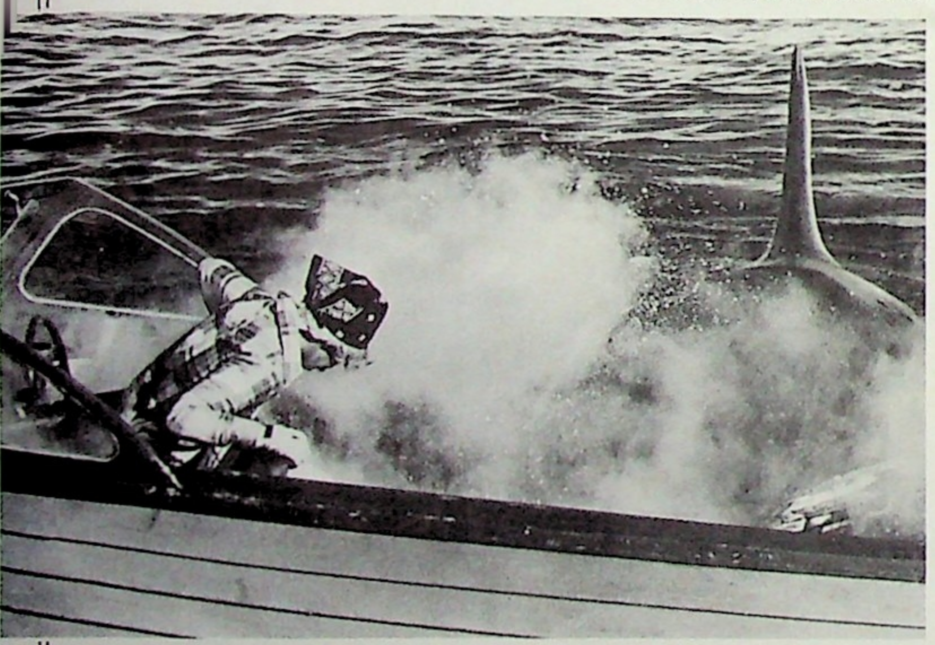
## ENTRETIEN AVEC JOE ALVES REALISATEUR DE JAWS-3D

Armstrong, l'héroïne de *High Road to China*, et la grande vedette du film d'aventures : Simon MacCorkindale.

**Avec *Jaws 3-D,* vous ne faites pas seulement vos débuts dans la mise en scène, vous les faites *en outre* avec un film en relief. N'avez-vous pas l'impression d'avoir été un peu trop ambitieux pour une première fois ?**

Pas du tout. C'était le meilleur moyen de faire accepter le projet. Il est extrêmement difficile de passer de la direction artistique à la mise en scène, ou à tout autre genre d'activité au sein d'une équipe de réalisation. Quoi que l'on ait pu faire au cinéma, dans quelque domaine que ce soit, on a du mal à s'imposer. On se demande toujours si vous seriez vraiment capable de diriger un film. La question n'est pas tant de savoir si vous serez capable de le réaliser que de vous en sortir avec les acteurs. Et si j'y suis arrivé, c'est que j'avais depuis des années un très grand nombre de projets, après avoir dirigé la seconde équipe de *Jaws 2*. Un certain nombre de ces projets a bien failli aboutir, et notamment une histoire de courses automobiles qui devait être tournée à Londres par la Filmways. J'ai passé un bon moment à faire les repérages, mais l'affaire est tombée à l'eau. J'avais aussi envisagé de faire *They Came By Night*, une aventure de science-fiction sur des mutilations animales, et j'ai été pressenti pendant un moment pour mettre en scène *Conan*. Et puis il y a eu *Weatherman*, mais nous n'avons pas réussi à le financer.





J'ai donc dû accepter des travaux de direction artistique avant de me remettre à entreprendre quoi que ce soit. C'est ainsi que j'ai fait *New York 1997* et que j'avais été prévu pour *The Ninja*, jusqu'au moment où le projet a été annulé pour la première fois. Là-dessus, j'ai entendu dire par la regrettée Verna Fields, la monteuse de *Jaws* et vice-présidente de l'Universal, que *Jaws 3* avait reçu l'approbation de la direction ; elle souhaitait que je participe au projet. C'est ainsi qu'elle m'a mise en contact avec Alan Landsburg, le producteur exécutif, qui voulait me le faire produire. Mais j'avais déjà été producteur associé de *Jaws 2*, et je lui ai dit que je désirais le mettre en scène ou rien du tout. Au lieu de quoi il m'a confié la supervision des scénaristes ; j'étais censé veiller à la genèse de l'histoire et au choix des extérieurs, dans le but de tourner, pour une fois, un *Jaws* dans de bonnes conditions. C'est ainsi que nous avons eu l'idée de ce parc maritime. Dans le même temps, j'ai suggéré qu'on le tourne en relief, ce qui a eu un succès foudroyant auprès de Landsburg et de l'Universal. J'avais fait un croquis qui les a sidérés. Je vous rappelle que tout cela se passait à un moment où les films comme *Rocky* n'avaient pas encore eu de troisième épisode ; la grande question était — comme toujours — de savoir si le public marcherait pour une troisième édition. L'idée même de produire un *Jaws* en relief les soulageait d'un grand poids : ce ne serait pas seulement « *Jaws 3* » ce serait « une nouvelle dimension dans la terreur » et ils pouvaient envisager toute une campagne de lancement sur des bases entièrement différentes. Voilà comment j'ai enlevé le morceau avec mon « *Jaws 3-D* » !

**Vous n'avez donc rien eu à voir avec le projet de comédie *Jaws 3 - People O* que Joe Dante était censé mettre en scène avec Bo Derek dans le rôle principal ?**

Non, rien du tout. A l'époque, je m'étais dit que c'était une fin étrange pour la série. Le scénario ridiculisait davantage ceux qui avaient fait *Jaws* que le genre proprement dit, et le tout m'avait paru de plutôt mauvais goût. Et puis je n'avais vraiment aucune envie de refaire un autre film du même genre. Passer deux ou trois ans de sa vie à faire des films avec des requins, ça suffit. Ainsi, quand on m'a donné la chance de mettre en scène, eh bien, j'ai bondi sur l'occasion. Rétrospectivement, je me dis qu'il était évident qu'on finisse par penser à moi ; après tout, je connaissais si bien le sujet... J'aurais pu venir à bout de presque tout le film sans rencontrer une seule difficulté avec laquelle je n'étais pas familiarisée. Quoi qu'il en soit, ce *Jaws*-là n'a rien à voir avec les deux précédents, ce n'est pas du déjà-vu. Nous nous sommes trouvés confrontés pratiquement avec les mêmes problèmes dans *Jaws 2* que dans le premier, où la difficulté consistait pour l'essentiel à se battre contre l'océan en essayant tout le temps de faire mieux que la première fois... On se serait cru en guerre ! Mais je savait tout cela, je connaissais mieux que personne toutes les embûches à éviter. Quand il avait entrepris *Jaws 2*, Jeannot Szwarc avait dû faire face à une multitude de problèmes apparemment insurmontables, mais cela m'avait permis de concevoir *Jaws 3-D* de telle sorte que nous évitions ces ennuis ; nous n'avons pas perdu 20 minutes pendant tout le tournage à cause des défaillances mécaniques du requin. Tout a parfaitement fonctionné

tout le temps. Comme tous les membres de l'équipe technique avaient déjà travaillé pour *Jaws 1* et *2*, tout le monde s'attendait plus ou moins à des péripéties typiques, à base de requin en panne, mais il ne s'est rien passé de ce genre.

**Au générique du film, on peut lire : « Scénario de Guerdon Trueblood ». Qui est-ce ?**

Aucune idée. Je ne l'ai jamais vu. Il avait écrit un premier scénario bien avant que j'entre en scène, et le résultat final n'a rien à voir avec son histoire à lui, c'est tout ce que j'en sais. On a dû faire appel à lui juste après *Jaws 3 - People O*, pour une première approche du sujet. Moi, je suis arrivé après que Richard Matheson ait jeté les premières bases du sien ; il faudra bien que je lise son projet un jour, mais je suppose que son nom figure au générique pour des raisons contractuelles et pas autre chose.



**Vous avez fait appel à un nouveau procédé de relief mis au point par Arriflex, baptisé « Arri Vision 3-D », et à une photo additionnelle réalisée par Stereovision...**

C'est exact ; nous avons recherché pendant plusieurs mois un procédé fiable et la première semaine de tournage a été cauchemardesque. Tout le monde faisait son apprentissage et nous n'avons rien pu sauver de ce qui a été filmé les 5 ou 6 premiers jours : l'image n'était pas au point. C'est alors que nous avons appris, dix jours après le début du tournage, qu'Arriflex avait mis au point au procédé nouveau, et je n'ai jamais vu d'aussi bonnes lentilles. Par ailleurs, nous avons éclairé les scènes d'une façon toute particulière, ce qui fait de *Jaws 3-D* le film en relief le plus lumineux qui ait jamais été tourné. Pour ce genre de technique, il faut beaucoup de lumière afin d'accentuer les contrastes ; il ne suffit pas de noyer le tout sous la lumière, il faut veiller aux nuances. A cette condition, le procédé ne présente aucune difficulté particulière d'emploi. Cela dit, il y a des choses qu'on ne fait pas dans un film de ce type, et il vaut mieux le savoir. S'il y a trop de choses à l'arrière-plan, la prise de vue en mouvement risque de ne pas être nette. Voilà pourquoi, à l'intérieur de ce que l'on appelle une « fenêtre », il faut éliminer autant que possible les détails superflus. Le relief doit être vers l'arrière. C'est très précisément ce que font certains auteurs de films en relief dans lesquels on passe son temps à vous envoyer des objets au visage ! C'est ce que j'ai tenu à éviter dans ce film, où l'on ne trouve qu'un passage relevant de cette technique : un montage de deux minutes, où l'on voit bondir des dauphins, remplacés par un trombone à coulisse ! C'est le producteur, Rupert Hitzig, qui a tenu à ce que nous incluions cet effet, vers le milieu du film.

**Vous ne considérez donc pas *Jaws 3-D* comme un film à « gimmick » ?**

Certainement pas ! Si je l'ai fait en relief, c'était pour la qualité visuelle du procédé, pas pour exploiter un simple effet. N'allez pas pour autant vous imaginer que je n'y fais jamais appel ; mais je me suis toujours efforcé de le faire avec tact, et seulement dans les moments qui, d'un strict point de vue dramatique, l'exigeaient. Je n'ai jamais cherché à placer de tels effets dans le contexte d'une phase informatique ou lors de dialogues. Du type : « Prenez un verre », en projetant ensuite celui-ci directement au visage du spectateur ! Ce n'était pas l'intention du film beaucoup trop cher pour se contenter de ça ! 15 millions de dollars, ce n'est pas une somme à dépenser pour des effets faciles ! Ma grande idée, c'était de faire peur dans une nouvelle dimension, pas de sombrer dans la facilité. Ce n'est pas simple, vous savez, de faire surgir des objets sous le nez des gens en veillant à ce qu'ils soient toujours nets.
Les petits films fauchés dans ce domaine se contentent de vous expédier les choses dans la figure, tellement vite que tout ce dont vous avez le temps de vous rendre compte c'est que vous avez les yeux qui se croisent, et c'est déjà passé. A l'opposé de cela, il y a le film de Disney sur EPCOT qui ne dure que quinze minutes, peut-être, mais a coûté une vraie fortune parce qu'ils ont obtenu les effets optiques du relief au moyen d'écrans distincts. *Jaws 3-D* est une bonne moyenne entre ces deux extrêmes.

**Il paraît que vous auriez filmé une scène au cours de laquelle le public serait littéralement avalé par la gueule du requin...**

J'ai tourné des plans plutôt inquiétants de l'intérieur de la gueule du requin, mais je ne vois pas comment on pourrait faire sortir l'image de l'écran... On ne peut pas toucher au cadre de l'image. Alors l'effet dont vous me parlez me semble pour le moins spécieux.

**L'idée de situer l'histoire dans une marina a dû grandement faciliter le tournage. A quels autres procédés avez-vous pu faire appel pour simplifier encore les choses ?**

Le problème avec *Jaws 1* et *2*, c'est qu'il fallait tout le temps se bagarrer contre l'océan, ce qui est virtuellement infaisable. Tourner un film sur les bateaux, cela ne va déjà pas tout seul, mais avec un élément mécanique... D'abord, l'eau salée attaque le mécanisme qui ne tarde pas à se désintégrer. Vous pouvez toujours le bricoler, réparer quelque chose, il va s'abîmer ailleurs. Sans parler des vagues et du temps. Nous avons tourné quelques plans dans l'océan, mais la plupart ont été filmés dans la marina de Sea World, à Orlando, en Floride. Nous avons construit un immense réservoir d'eau douce, et je crois que c'est dans ce « studio sur mesures » qu'il m'aura été le plus facile de travailler depuis que je suis dans ce métier ! Nous avions aussi confectionné une monture spéciale pour la caméra et un logement étanche muni d'un système vidéo qui me permettait de surveiller les acteurs de l'équipe technique et de leur faire part de mes instructions à tout moment. Cela m'a fait gagner un temps appréciable. Lorsqu'on tourne une séquence d'effets spéciaux, on ne connaît jamais le résultat d'avance. On fait donc toujours une seconde prise, ce qui peut prendre une heure ou plus. Tandis qu'avec l'enregistrement vidéo, je pouvais le passer immédiatement et voir ce que cela donnait sur le coup. Nous avons mis moitié moins de temps pour réaliser ce film que les deux précédents. En tournant dans un bassin d'eau douce, en doublant les prises d'un enregistrement vidéo et en nous donnant les moyens de communiquer sous l'eau, nous avons gagné beaucoup de temps et d'argent.

**En quoi ce requin mécanique est-il différent de ses prédécesseurs ?**

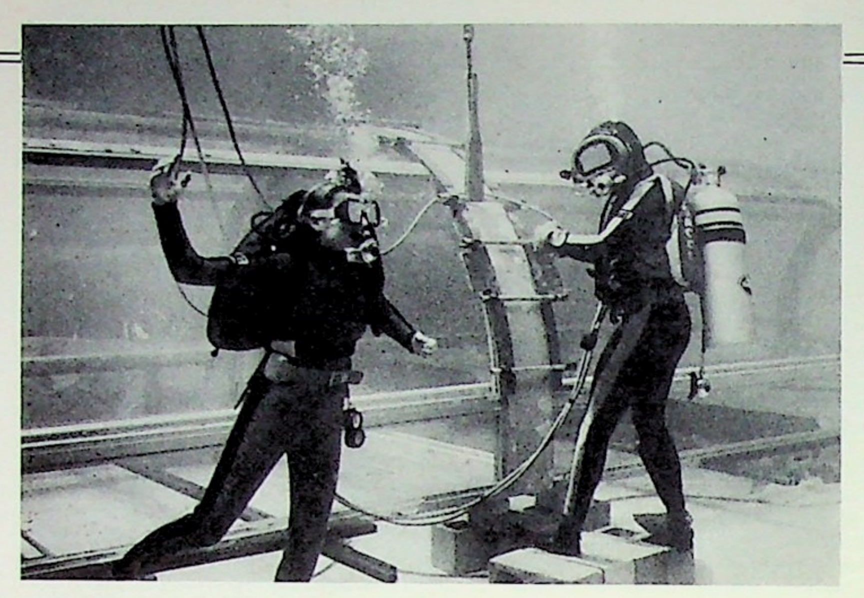
C'était le mieux articulé de tous. J'ai fait appel au spécialiste des effets spéciaux avec lequel je travaille depuis des années : Roy Arbogast, et nous avons décidé ensemble de planifier très soigneusement les prises de vue du requin. Ce qui n'était pas difficile, puisque c'était moi qui mettais en scène. Comme nous avions déjà conçu ensemble le premier requin, Bruce, les aspects techniques du problème nous étaient très familiers. Celui-ci, nous l'avons fait très grand et nous l'avons davantage articulé. Lorsqu'il mord, il projette sa mâchoire en avant et découvre une dentition impressionnante et des gencives peu appétissantes. Et puis ses yeux roulent, deviennent tout blancs, ce qui est très inquiétant. En même temps, les ouïes se contractent et ces mouvements, copiés sur la réalité, n'étaient pas possibles à réaliser avec les deux premiers requins mécaniques. Dans une certaine scène, nous avons filmé en même temps notre requin et des dauphins en chair et en os ; le résultat est surprenant ; les dauphins étaient tellement inquiets qu'ils ont commencé à attaquer le requin en lui frappant les ouïes, ce qui est leur comportement naturel en cas de danger. Ils n'auraient pas pu nous faire de plus grand compliment !

**Quel que soit son talent, s'attaquer à *Jaws*, n'est-ce pas, pour un metteur en scène, marcher un peu dans l'ombre de Steven Spielberg ?**

Il s'agit bien de faire peur de la même façon, en tout cas. Mais ayant collaboré aux deux premiers films de la série, je savais tout ce que l'on pouvait attendre d'un requin — et ce qu'il ne fallait pas espérer. Sans doute possible, les trois épisodes de la série ont un air de famille. Quelqu'un met le pied dans l'eau et le public commence à avoir peur. Il y aura de fausses alertes et de vraies victimes. Mais le procédé particulier employé pour ce film le rend bien différent de ses deux prédécesseurs, de sorte que ce n'est pas purement et simplement un remake. Il y a bien d'autres choses.

**Vous n'avez donc été confronté qu'à des problèmes mineurs ?**

Plus ou moins, en effet. Nous avons tourné à Orlando, hors saison, de sorte que la chaleur et l'humidité étaient tout à fait supportables. Par ailleurs, cela convenait parfaitement au décor de Sea World. Nous avons bien eu quelques tempêtes qui nous ont causé des tracas — la bâche qui recouvrait le réservoir de sorte que nous puissions filmer à l'abri du soleil pour contrôler l'éclairage, a été emportée par un vent soufflant à plus de 120 km/h — mais ce n'est pas grand-chose si l'on songe aux tragédies que nous avons vécues lors des deux premiers tournages. Les soucis, nous les avons eus essentiellement à la post-production, où l'emploi du temps était très serré. Le tournage était achevé en février ; dix jours plus tard, j'avais effectué le premier montage et il fallait que le film soit terminé à temps pour la sortie prévue aux Etats-Unis pour fin juillet.



**Selon les critères d'aujourd'hui, *Jaws 3-D* est-il un film « sanglant » ?**

Pour tout vous dire, je n'aime pas les films sanglants ! Les deux premiers étaient à cet égard plus suggestifs. Rappelez-vous, par exemple, le plan de Robert Shaw dans la gueule du requin... Je fais bien surgir le corps d'un homme à-demi dévoré de la ligne de démarcation entre la mer et la marina, mais je ne pense pas que ce soit un effet gratuit. Je ne m'étends pas sur cette image. Je souhaite que la tension découle naturellement du suspense du récit plutôt que d'une réaction de dégout au spectacle du sang et des boyaux.

***Jaws 3-D* est donc bien parti pour élever le débat et devenir le fer de lance des films en relief à gros budget ?**

En tout cas, c'est sur lui maintenant que tout repose ! Le relief est un moyen d'expression, pas un « truc », et il implique un investissement important, d'où une campagne de publicité intensive. Certains spectateurs seront peut-être déçus de ne pas me voir faire appel aux gadgets habituels, mais cela ne concernera qu'une partie du public puisque, aussi bien, les films en relief n'ont pas eu jusqu'à présent un grand succès. Je suis persuadé que lorsque vous l'aurez vu, vous constaterez que vous n'avez pas mal aux yeux ; c'est que la photo est parfaitement nette et les images irréprochables. Tout le problème du relief réside dans la netteté des images : les lentilles doivent être rigoureusement identiques et seulement très légèrement décalées. Nous nous sommes rendu compte que ce n'était pas le cas de la plupart des systèmes de relief existant. Or, si les deux images ne sont pas exactement identiques et parfaites, vous vous retrouvez rapidement avec des yeux de lapin russe ! Le film a été conçu et réalisé pour faire appel à toutes les ressources du relief. Je me suis donné beaucoup de mal pour diriger les acteurs et ne pas « panoramiquer » trop vite sur les objets, de sorte que l'image ne soit pas brouillée. Et les travellings-avant sont réellement merveilleux ; ils donnent vraiment l'impression que tout vient vers nous ! C'est le film en relief le plus cher de l'histoire du cinéma, mais aussi celui qui aura fait le plus appel au talent, et celui auquel on aura attaché le plus grand soin. Il faudrait remonter à *L'homme au masque de cire* et *Dial M For Murder* pour retrouver des gens du même calibre dans un film relevant de cette technique. Après celui-ci, je n'ai aucun mal à imaginer que l'on puisse désormais réaliser un *Superman 4* ou le prochain *Star Wars* en relief. C'est le procédé auquel on songera automatiquement pour tourner un grand film à effets spéciaux. Vous n'avez pas envie de voir des vaisseaux spatiaux passer au-dessus de votre tête, ou Superman bondir hors de l'écran ? Bien que cela me semble encore un peu difficile ; il est aisé de mettre en scène les petits objets, alors que les plus gros posent des problèmes de mise au point et de convergence. Mais si le film a du succès, nul doute que cela permettra d'investir dans la recherche et le perfectionnement de la technique. Quoi qu'il en soit, cela ne dépend pas entièrement de nous : il faut encore que les salles disposent d'écrans argentés impeccables, qui reflètent parfaitement la lumière, et de projecteurs suffisamment puissants pour que l'image ne soit pas sombre. Si tous ces atouts sont réunis, alors tous les espoirs sont permis pour l'avenir ! Ce qui ne veut pas dire que je souhaite particulièrement faire un autre film en relief ; je ne tiens pas à être catalogué comme « le metteur en scène du relief ». Ce qui est curieux, compte tenu de mon expérience, c'est que je me suis senti plus à l'aise avec les acteurs de *Jaws 3-D* qu'avec tout le reste. J'ai pris un plaisir extrême à relever le défi de films comme *Rencontre du trosième type*, mais j'ai encore préféré tirer toutes les ficelles de ce film, en être plus directement responsable.

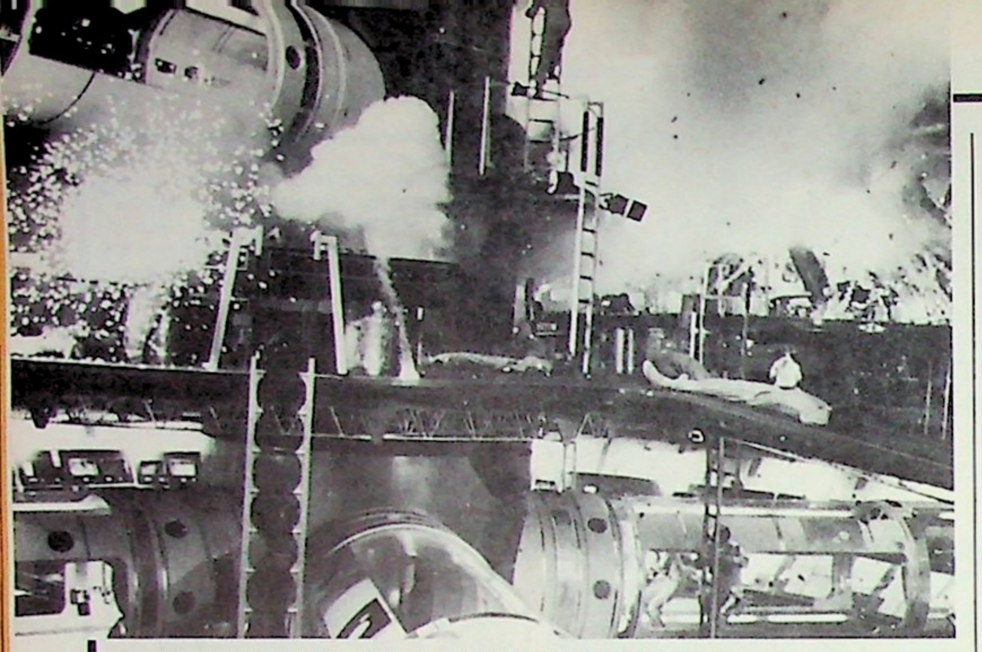
Propos receuillis à Los Angeles
par **Alan Jones**
(Trad. : *Dominique Haas*)

SUITE DE LA PAGE 8

A l'insu de Cory, son assistant juif — le docteur Hillel Mondoro — s'inocule la « mémoire du mort ». Le « dybbuk s'empare de son âme » : Hillel se met à parler allemand et prend l'avion pour Berlin où séjournent la femme de Hauser (une irréductible walkyrie nazie) et son fils, communiste fanatique. Cory et la C.I.A. le suivent discrètement. Dès lors, le roman de science-fiction tourne au récit d'espionnage : enlèvement par le K.G.B. en Allemagne de l'Est, fuite à Prague, délation, passage clandestin en Autriche, puis en Suisse où Mondoro-Hauser découvre enfin à Lugano l'ancien tortionnaire, le général SS Gelsen, qui avait fait castrer Hauser en 1944. Mondoro le tue, mais Gelsen a le temps de lui défoncer le crâne avant de mourir. Mû par ses seuls désirs de vengeance, le pathétique Hauser emporte ses secrets scies les services d'espionnage.
Siodmak centre son récit sur le conflit intérieur du savant juif avec la personnalité de l'ex-nazi Hauser « en lui ». Quoique marié aux Etats-Unis, Mondoro brûle désormais de retrouver « sa » famille à Berlin et sa douloureuse confrontation avec les épaves de « son » passé forment l'essentiel du drame. Par ailleurs, le romancier s'attaque aux dictatures et aux militaristes de toutes tendances. Le roman remporte un vif succès de librairie et obtient même le Grand Prix du 9e Festival international de science-fiction de Trieste. En 1970, Boris Sagal en tire un téléfilm souvent passionnant et remarquablement fidèle à l'original, *Hauser's Memory* (L'obsession infernale). Tournée partiellement en R.F.A., cette production Universal de deux heures pour la NBC-TV réunit « l'agent très spécial » David McCallum et Susan Strasberg dans le rôle du couple Mondoro ; en outre, on y découvre le cinéaste allemand Helmut Käutner, 68 ans, en Dr Cory (rebaptisé Kramer) et Lilli Palmer qui interprète une Anna Hauser hagarde, amère, n'ayant jamais pardonné la « trahison » de son époux en 1944.
L'intrigue haletante de « The Third Ear » (« La troisième oreille ») que Putnam, New York, publie en 1971, est plus originale encore : le neurobiochimiste Dr David Bolt se sent à juste raison surveillé en Californie et demande discrètement son transfert en Europe pour y parachever des recherches ultra-secrètes sur la télépathie des yogis et les perceptions extrasensorielles (« ESP »). Craignant l'immixion du gouvernement, il n'a pris aucune note et mémorise systématiquement toutes ses découvertes. A Hambourg, où il se retrouve entouré de microphones et d'agents spéciaux, l'expérience psycho-pharmacologique avec une chiromancienne de la Reepperbahn lui livre enfin le chaînon manquant pour isoler et synthétiser le liquide céphalo-rachidien « 232 » qui va lui permettre de lire les pensées d'autrui ! Dans la rue, il perçoit mille voix mentales contrastant avec les visages des passants. Peu à peu, le flux d'informations insolites le fait douter de ses autres sens et les révélations involontaires de ses proches le précipitent dans un état cauchemardesque et paranoïde. Ayant découvert la nature de ses recherches, les chefs d'une mystérieuse organisation supra-nationale et élitiste qui vise à instaurer un « monde meilleur » l'invitent à collaborer, sans se douter que Bolt peut déjà lire leurs arrière-pensées et intentions véritables... Kidnappé, il « spraye » son produit parmi ses adversaires qui, outrés par les révélations du « 232 », s'entretuent. Bolt est grièvement blessé et la C.I.A., l'I.S. comme le Quai d'Orsay se pressent autour de son lit au nom de la paix universelle qu'introduirait sa découverte : le mensonge deviendrait impossible. Bolt les renvoie dos à dos, car en vérité, tous obéissent à des motifs égoïstes de suprématie nationale. Enfermé dans son mutisme et privé de son passeport américain, le savant se réfugie en Suède avec son assistante. « La vie serait insupportable si l'on pouvait lire les pensées d'autrui, dans un univers qui persiste à croire en la force brutale », conclut Siodmak avec pessimisme. La CBS acquiert les droits du roman en 1972, mais le téléfilm se fait toujours attendre ; sans doute la transposition visuelle présente-t-elle de sérieuses difficultés !
Le macabre short-story « The Thousand-Mile Grave », paru dans « Playboy », relate comment un boutiquier frustré se débarrasse de son beau-père et l'enterre sous une autoroute en chantier. Ce sera le dernier projet de film de Robert Siodmak avant sa mort en 1973 ; Gert Fröbe était pressenti pour le rôle principal. Quant au téléfilm allemand *Der Heiligenschein (L'auréole)*, réalisé en 1977 par Heinz Schirk, il est tiré d'une nouvelle satirique parue en 1972, « Variation of a Theme » : un petit fonctionnaire, touriste à Rome, découvre un matin avec effroi qu'il est coiffé d'une auréole de saint dont il ne peut plus se débarrasser — en dépit de tous ses efforts blasphématoires et iconoclastes ! Le Vatican embarrassé lui conseille quelques péchés capitaux... Autre parodie semi-fantastique : « The P Factor » (1976) que l'émetteur de Düsseldorf transforme en pièce radiophonique : au


**Thorley Walters et Christopher Lee à la recherche du « Collier de la mort » (1962).**

**Frank Craven hypnotisé par Lon Chaney Jr. dans « Le fils de Dracula » (1943).**

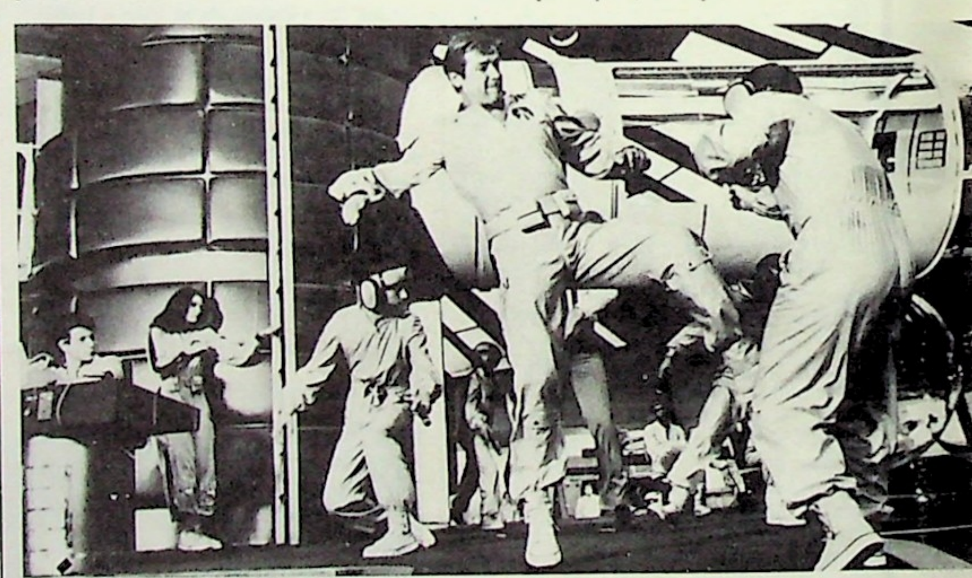
**La désintégration de la station spatiale ! (« Moonraker »).**

grand dam des puissantes compagnies pétrolifères, un chimiste amateur de douze ans trouve le moyen de transformer son urine en source d'énergie ; sa trouvaille met toute la planète en émoi ! Comme à son habitude, Siodmak maltraite les trusts politico-industriels qui gouvernent notre monde.

## UNE INTERROGATION INQUIETE

Le dernier roman de science-fiction de Curt Siodmak à ce jour, « City in the sky » (« La ville du ciel », 1974), se déroule au 21$^e$ siècle et aborde l'univers concentrationnaire. Deux satellites orbitent autour de la Terre ; l'un est une véritable ville de l'espace (« International Space City »), un oasis politique au statut « neutre », doté de casinos, de banques et d'hôtels — à l'image du luxueux « Skyport » mentionné plus haut. L'autre un pénitencier spatial où sont relégués pour toujours les prisonniers politiques de toutes les nations (la peine de mort a été universellement abolie).

Parmi ceux-ci, un écrivain français ayant révélé dans ses ouvrages des secrets militaires de son pays, ainsi que des dissidents soviétiques : la Terre n'est plus qu'un vaste conglomérat d'états policiers. « Le mot « démocratie » peut avoir plusieurs sens », précise sarcastiquement Siodmak. « Aujourd'hui, tout le monde a le même mot à la bouche, mais certains préconisent une junte démocratique, d'autres souhaitent une dictature démocratique ou même une décentralisation démocratique dirigée par des patrons démocratiques... » (p. 27). Son roman raconte essentiellement comment les bagnards désespérés se révoltent, dupent les ordinateurs, organisent l'assaut de « Space City » et prennent ses habitants en otage. A la suite d'une trahison, l'insurrection finira dans un bain de sang et seuls quelques isolés pourront bénéficier de l'immunité que leur confère le statut de la ville-satellite. Précisons à titre de curiosité qu'en automne 1978, les droits cinématographiques de « Skyport » et de « City in the Sky » sont rachetés chèrement par Albert R. Broccoli pour la série des James Bond 007 (à condition que Siodmak reste dans l'anonymat) ; certains épisodes de ces deux livres sont ainsi remaniés et intégrés dans la partie finale de *Moonraker* (1979) — car le roman de Ian Fleming, paru en 1955, ne comportait pas d'épilogue dans l'espace !



**« Moonraker ».**

L'imaginaire de Curt Siodmak a indéniablement marqué littérature et cinéma d'évasion des années 1940-50. Toujours à l'affût des dernières découvertes de la science, des hypothèses les plus extravagantes, Siodmak a été plus d'une fois le premier à exploiter sous forme romanesque telle invention, à développer tel thème devenu par la suite partie intégrante du genre fantastique ; insectes géants, téléportation, îles flottantes, rayons énergétiques, télépathie, perception extra-sensorielle, cités-satellites, etc. Quand il s'est penché sur des thèmes préexistants (invisibilité, extra-terrestres, vampirisme, zombies, lycanthropie), c'est pour leur insuffler une vie nouvelle ou les éclairer de quelque notation originale, voire humoristique. Soit, son nom au générique n'a pas toujours été une garantie de qualité, mais il est certain que son imagination fertile, son flair pour le « sensationnel » d'anticipation et un sens du poétique fantastique assez prononcé, ont très souvent contribué à la réussite de films autrement voués à la trivialité. Ce qui est déjà une sérieuse référence.

## *LE DENONCIATION D'UN CONDITIONNEMENT IDEOLOGIQUE*

Nous avons déjà dit que Siodmak a toujours davantage insisté sur les cauchemars d'une humanité déboussolée que sur de réelles probabilités scientifiques. Chez lui, l'anticipation, le fantastique ne sont pas un but en eux-mêmes. On est en effet frappé par la constance des préoccupations éthiques qui parcourent toute l'œuvre du romancier-scénariste, par une conscience morale et un souci des grands courants de l'actualité — caractéristiques qui distinguent Curt Siodmak de tous ses confrères. On ne peut donc ignorer ses textes politiques, sous peine de méconnaître ce qui fait la singularité de l'œuvre, ce qui en est probablement même la raison d'être. Notamment son « Epîtres aux Allemands » (1948) qui pourrait fiigurer en bonne place aux côtés des « Réflexions sur la question juive » de J.P. Sartre. Au cours d'une correspondance fictive avec trois amis de jeunesse de Berlin, Curt Siodmak tente de cerner l'âme allemande et de comprendre l'holocauste dont les siens furent victimes. Il répond aux mille et une excuses-prétextes de ceux qui



L'arrivée insolite de la gondole-overcraft sur la place St Marc de Venise (« Moonraker »).

crièrent avec les loups, aux idées toutes faites, dénonce de manière incisive le conditionnement idéologique de plusieurs générations, en passant par Kleist et Hegel : « il aura fallu deux mille ans pour transformer un Allemand en chrétien, et cinq secondes pour en refaire un païen qui adore Wotan » (15). Le texte se termine sur un constat perplexe concernant le danger des forces irrationnelles qui sommeillent en l'homme : « J'ai peur de te tendre la main », note l'écrivain meurtri à son ancien camarade d'école, « car comment saurais-je quelle force anime la tienne ? »

## *LA FASCINATION DEVANT LES APPARENCES DU MAL*

Cette crainte se retrouve en filigrane dans toute la production du romancier/scénariste, marquée au fer rouge par la folie hitlérienne. Dans son œuvre, il fustige à tour de bras nationalismes chauvins, militarisme, aventurisme scientifique, mais l'oppression concentrationnaire, l'égalitarisme totalitaire (« soul conformity ») et le contrôle des cerveaux sont très nettement les thèmes dominants. Répétons-le : il serait vain de reprocher à l'auteur ses spéculations scientifiques fantaisistes, car l'essentiel est ailleurs. Curt Siodmak est à la fois préoccupé et effrayé par la soudaine métamorphose de l'homme en monstre, de l'ami intime en bourreau, du paisible père de famille en tortionnaire SS. Ce ne sont pas, comme dans l'œuvre de son frère Robert, les masques hypocrites de la convention sociale qui tombent — mais il s'y opère bel et bien une terrifiante transformation, survenue à la suite d'un lavage de cerveau (appliqué à une nation entière) ou d'une mystérieuse manipulation biochimique. Pour illustrer l'irruption de l'irrationnel « démoniaque » dans la société, le romancier fait appel au vieux motif germanique du « Doppelgänger », du double (Donovan-Cory, Hauser-Mondoro, Talbot-loup-garou, etc.). A première vue, sa signification ne renvoie plus à la psyché individuelle ou aux turpitudes d'un milieu social chers à Robert Siodmak, mais apparaît directement liée aux événements, à l'actualité politique.

On peut toutefois concevoir que la convergence entre les frères Siodmak se situe à un niveau plus profond, vraisemblablement inconscient. Dépouillés de leurs oripeaux romanesques, on constate que les thèmes majeurs des Siodmak portent tous sur le jeu déroutant de l'être et de l'apparence, sur la duplicité (institutionnalisée ou simplement pathologique). Aussi bien Curt que Robert sont littéralement fascinés par les formes et les concomitances du Mal. Chez Robert, ces préoccupations se traduisent par la fréquence des ombres, des miroirs, le motif des deux sœurs, l'intégrité dans l'amoralité, etc. En ce qui concerne Curt, on pourrait alléguer que les conflits schizoïdes de Donovan, Larry Talbot, Hauser, Bolt, St Regier, le comportement non éclairci de Jessica *(I Walked with a Zombie)* traduisent eux aussi — mais selon le mode « fantastique » — des interrogations fondamentales du type de : qu'est-ce qui est « le mal » en moi ? Où et sous quel déguisement se loge-t-il ? Quelle est mon attitude face à lui ? Suis-je bien celui que je crois ?... Aucun des frères n'y donne une réponse, et pour cause : l'équivoque semble être un stigmate de famille.

Contrairement à son frère, Curt Siodmak a rompu tous les ponts avec l'Europe ; depuis 1957, il s'est établi dans un ranch à Three Rivers, non loin de Sequoia Parks, en Californie, où il organise actuellement un Festival de Shakespeare ; pour Broadway, il monte un musical, « Song of Frankenstein », et en prépare un autre, « Peter Schlemihl - l'homme qui a perdu son ombre ». Des conférences le conduisent de temps à autre aux universités de Stanford ou de San Francisco, ainsi qu'au Weizmann Institute of Science de Rehovot, en Israël. Le premier titre de ses mémoires (achevées en 1980, mais encore inédites) était « Masada two » — en souvenir du second grand massacre, du second exode juif. Il vient de le changer en « Confessions of a Horror Writer ». On ne saurait établir relation plus révélatrice entre le vécu et ce qu'il faut bien considérer comme la pointe de l'iceberg — la fiction fantastique.

*Nous tenons à remercier de leur aide précieuse MM. Curt Siodmak, Günter Knorr, Luis Gasca, Pierre Versins et la Cinémathèque suisse.*

(15) « Story Magazine » n° 128, printemps 1948, p. 94.

Lois Chiles et Roger Moore dans « Moonraker ».



# FILMOGRAPHIE




* = film fantastique.

Figurant dans *Metropolis* de Fritz Lang (1926). Traducteur d'intertitres pour les comédies de Mack Sennett.

**1926**

**DIE BRÜDER** (non réalisé)
U.F.A. **Scén. :** Kurt Siodmak, Robert Siodmak.

**1928**

**SÜDSEE-ABENTEUER**
**Réal. :** Friedrich Carl Perponcher. **Scén. :** Kurt Siodmak, Rudolf Katscher. **Int. :** Max Nosseck, Egon Ziesemer.

**1929**

**FLUCHT IN DIE FREMDENLEGION**
Ideal-Film GmbH Berlin. **Réal. :** Louis Ralph. **Dir. Prod. et Décors :** Edgar Ulmer. **Scén. :** Kurt Siodmak d'apr. hist. de Louis Ralph. **Int. :** Hans Stüwe, Eva von Berne, Alexander Murski.

**MENSCHEN AM SONNTAG (LES HOMMES, LE DIMANCHE)**
Filmstudio 29. **Réal. :** Robert Siodmak, Edgar Ulmer. **Scén. :** Robert Siodmak, Billie Wilder, d'apr. hist. de Kurt Siodmak. **Int. :** Brigitte Borchert, Wolfgang von Waltershausen, Christl Ehlers.

**MASTOTTCHEN**
Greenbaum-Film GmbH Berlin. **Réal. :** Felix Basch. **Scén. :** Rudolf Katscher, Berthold L. Seidenstein, Kurt Siodmak. **Int. :** Käthe von Nagy, I. Kowal-Samborski, Kurt Vespermann.

**1930**

**DER KAMPF MIT DEM DRACHEN**
U.F.A., court métrage. **Réal. :** Robert Siodmak. **Scén. :** Kurt Siodmak. **Int. :** Felix Bressard, Hedwig Wangel.

**DER MANN, DER SEINEN MÖRDER SUCHT (L'HOMME QUI CHERCHE SON ASSASSIN)**
U.F.A. **Réal. :** Robert Siodmak. **Scén. :** Kurt

Siodmak, Ludwig Hirschfeld, Billie Wilder, d'après « Jim, der Mann mit der Narbe » d'Ernst Neubach (et « Les tribulations d'un Chinois en Chine » de Jules Verne). **Int. :** Heinz Rühmann, Lien Deyers, Friedrich Hollaender, Hans Leibelt.

**DER SCHUSS IM TONFILMATELIER**
U.F.A. **Réal. :** Alfred Zeisler. **Scén. :** Kurt Siodmak, Rudolf Katscher, Egon Eis, d'apr. roman de Kurt Siodmak. **Int. :** Gerda Maurus, Harry Frank, Berthe Ostyn, Erwin Kalser, Robert Thoeren.

## 1931

**DER BALL**
M. Vandal/C. Delac-Film, Paris-Berlin. **Réal. :** Wilhelm Thiele. **Scén. :** S. Fodor, Kurt Siodmak, d'apr. nouvelle d'Irène Nemirowsky. **Int. :** Lucie Mannheim, Reinhold Schünzel, Dolly Haas, Jeanne Bernard.

**LE BAL**
V.f. du précédent. **Dialogues fr. :** Henri Falk. **Int. :** Germaine Dermoz, Danielle Darrieux, André Lefaur, Pierre D. Guingand.

## 1932

**MARION, DAS GEHÖRT SICH NIGHT/ SUSANNE IM BADE**
Itala-Film GmbH Berlin. **Réal. :** E.W. Emo. **Scén. :** Kurt Siodmak, d'apr. hist. de Charlie Roellinghoff, Georg Jacoby. **Int. :** Magda Schneider, Hermann Thimig, Otto Wallburg, Julius Falkenstein.

**CERCASI MODELLA**
V. italienne du précédent. **Int. :** Elsa Merlini, Gianfranco Giachetti, Nino Besozzi, Ugo Ceseri.

*** F.P.1 ANTWORTET NIGHT**
U.F.A. **Réal. :** Karl Hartl. **Scén. :** Kurt Siodmak, Walter Reisch, d'apr. roman de Kurt Siodmak. **Int. :** Hans Albers, Sybille Schmitz, Peter Lorre, Paul Hartmann.

**Scén. :** Max Kolpé (= Colpet), Jacques Constant, d'apr. hist. de Kurt Siodmak et Dr Friedrich Kohner. **Int. :** Danielle Darrieux, Albert Préjean, Suzanne Dehelly, Régine Barry.

**I GIVE MY HEART/THE DUBARRY**
British International Pictures. **Réal. :** Marcel Varnel. **Scén. :** Frank Launder, Roger Burford, Kurt Siodmak, Paul Perez, Friedrich Zelnik, d'apr. opérette « The Dubarry » de Paul Knepler, J.M. Welleminsky. **Int. :** Gitta Alpar, Patrick Waddington, Owen Nares.

**GIRLS WILL BE BOYS**
British International Pictures. **Réal. :** Marcel Varnel. **Scén. :** Kurt Siodmak, Clifford Grey, Roger Burford, d'apr. hist. de Kurt Siodmak. **Int. :** Dolly Haas, Cyril Maude, Esmond Knight, Irene Vanbrugh.

**IT'S A BET**
British International Pictures. **Réal. :** Alexander Esway. **Scén. :** L. du Garde Peach, Frank Miller, Kurt Siodmak, d'apr. hist. « Hide and I'll find you » de Marcus McGill. **Int. :** Gene Gerrard, Helen Chander, Judy Kelly.

**FOR KINGS ONLY** (non réalisé)
British International Pictures. **Scén. :** Kurt Siodmak. **Int. :** Frances Day.

## 1935

**THE DEAF-MUTE** (non réalisé)
Gaumont-British. **Réal. :** Alfred Hitchcock. **Scén. :** Kurt Siodmak.

*** THE TUNNEL/**U.S.A. **TRANSATLANTIC TUNNEL**
Gaumont-British. **Réal. :** Maurice Elvey. **Scén. :** L. du Garde Peach, Clemence Dane, d'apr. hist. de Kurt Siodmak inspiré du roman « Der Tunnel » de Bernhard Kellermann. **Int. :** Richard Dix, Madge Evans, Jimmy Hanley, Leslie Banks, Helen Vinson.

**Les diaboliques tortures de « L'homme invisible contre la Gestapo » !**



*** I.F.1 NE REPOND PLUS**
A.C.E. (v.f. du précédent). **Scén. :** Walter Reisch, André Beucler, d'apr. roman de Kurt Siodmak. **Int. :** Charles Boyer, Daniella Parola, Jean Murat, Pierre Brasseur.

*** F.P.1 DOES NOT REPLY/SECRETS OF F.P.1**
Gaumont-British (v. angl.). **Scén. :** Kurt Siodmak, Walter Reisch, Robert Stevenson, Peter Macfarlane, d'apr. roman de Kurt Siodmak. **Int. :** Conrad Veidt, Jill Esmond, Leslie Fenton.

## 1934

**LA CRISE EST FINIE !**
Néro-Film Paris. **Réal. :** Robert Siodmak.

## 1936

**CAGLIOSTRO** (non réalisé)
Gaumont-British. **Scén. :** Kurt Siodmak, Emly Williams. **Int. :** George Arliss.

## 1937

**NON-STOP NEW YORK**
(New York-Express)
Gaumont-British. **Réal. :** Robert Stevenson. **Scén. :** Roland Pertwee, J.O.C. Orton, Kurt Siodmak, Derek Twist, d'apr. hist. de Ken Atwill. **Int. :** John Loder, Anna Lee.

**I, CLAUDIUS** (inachevé)
London Film (Alexander Korda). **Réal. :** Josef von Sternberg. **Scén. :** Josef von Sternbeg, Lajos Biro, Carl Zuckmayer, Arthur Wimperis, Lester Cohen, Kurt Siodmak, Robert Graves, d'apr. roman de Robert Graves. **Int. :** Charles Laughton, Merle Oberon, Flora Robson, Emlyn Williams.

**ROB ROY, THE HIGHLAND ROGUE**
(non réalisé)
Gaumont-British. **Scén. :** Kurt Siodmak, Leslie Arliss, d'apr. roman de Walter Scott.

**VICTORIA AND DISRAELI** (non réalisé)
Gaumont-British. **Scén. :** Kurt Siodmak, d'apr. un thème de Hector Bolitho.

**DAS LEBEN DES PESTALOZZI**
(non réalisé)
Praesens-Film AG, Zürich. **Réal. et Scén. :** Kurt Siodmak. **Int. :** Max Werner Lenz.




## 1938

**HER JUNGLE LOVE (TOURA, DEESSE DE LA JUNGLE)**
Paramount. **Réal. :** George Archainbaud. **Scén. :** Joseph Moncure March, Lillie Hoyward, Eddie Welch, d'apr. hist. de Gerald Geraghty et Kurt Siodmak. **Int. :** Dorothy Lamour, Ray Milland, J. Carroll Naish, Lynne Overman.

**SPAWN OF THE NORTH**
Paramount. **Réal. :** Henry Hathaway. **Scén. :** Jules Furthman, Talbot Jennings, Grover Jones, Kurt Siodmak. **Int. :** Henry Fonda, George Raft, Dorothy Lamour, John Barrymore.

## 1939

**THE HOUND'S TOOTH COAT** (non réalisé)
Paramount. **Scén. :** Kurt Siodmak. **Int. :** Carole Lombard.

## 1940

*** THE INVISIBLE MAN RETURNS (LE RETOUR DE L'HOMME INVISIBLE)**
Universal. **Réal. :** Joe May. **Scén. :** Lester Cole, Curt Siodmak, d'apr. hist. de Joe May, Curt Siodmak. **Int. :** Vincent Price, Sir Cedric Hardwicke, Nan Grey, John Sutton.

*** BLACK FRIDAY (VENDREDI 13)**
Universal. **Réal. :** Arthur Lubin. **Scén. :** Curt Siodmak, Eric Taylor, d'apr. leur hist. « Friday the 13th ». **Int. :** Boris Karloff, Bela Lugosi, Anne Nagel, Stanley Ridges.

*** THE APE**
Monogram. **Réal. :** William Nigh. **Scén. :** Curt Siodmak, Richard Carroll, d'apr. th. de Adam Hull Shirk. **Adapt :** Curt Siodmak. **Int. :** Boris Karloff, Maris Wrixon, Gertrude Hoffman, Henry Hall.

*** THE INVISIBLE WOMAN (LA FEMME INVISIBLE)**
Universal. **Réal. :** A. Edward Sutherland. **Scén. :** Curt Siodmak, Joe May. **Int. :** John Barrymore, Virginia Bruce, Charlie Ruggles, Oscar Homolka.

## 1941

**WHITE CHAPEL** (non réalisé)
**Scén. :** Curt Siodmak.

**ALOMA OF THE SOUTH SEAS (ALOMA, PRINCESSE DES ILES)**
Paramount. **Réal. :** Alfred Santell. **Scén. :** Seena Owen, Curt Siodmak, d'apr. th. de LeRoy Clemens, John B. Hymer. **Int. :** Dorothy Lamour, Jon Hall, Lynne Overman.

**• THE WOLF MAN (LE LOUP-GAROU)**
Universal. **Réal. :** George Waggner. **Scén. :** Curt Siodmak. **Int. :** Lon Chaney Jr, Claude Rains, Bela Lugosi, Warren William.

**PACIFIC BLACKOUT**
Paramount. **Réal. :** Ralph Murphy. **Scén. :** Frank Spencer (= Franz Schulz), Curt Siodmak. **Int. :** Robert Preston, Martha O'Driscoll, Philip Merivale, Eva Gabor.

## 1942

**• THE INVISIBLE AGENT (L'HOMME INVISIBLE CONTRE LA GESTAPO)**
Universal. **Réal. :** Edwin L. Marin. **Scén. :** Curtis Siodmak. **Int. :** Jon Hall, Ilona Massey, Sir Cedric Hardwicke, Peter Lorre.

**LONDON BLACKOUT MURDERS**
Republic. **Réal. :** George Sherman. **Scén. :** Curt Siodmak. **Int. :** John Abbott, Mary McLeod.

**• FRANKENSTEIN MEETS THE WOLF MAN (FRANKENSTEIN RENCONTRE LE LOUP-GAROU)**
Universal. **Réal. :** Roy William Neill. **Scén. :** Curtis Siodmak. **Int. :** Lon Chaney Jr, Ilona Massey, Bela Lugosi, Lionel Atwill.

**• I WALKED WITH A ZOMBIE (VAUDOU)**
R.K.O. (Val Lewton). **Réal. :** Jacques Tourneur. **Scén. :** Curt Siodmak, Ardel Wray. **Int. :** James Ellison, Frances Dee, Tom Conway, Edith Barrett, Christine Gordon.

## 1944

**• THE LADY AND THE MONSTER (LA FEMME ET LE MONSTRE)**
Republic. **Réal. :** George Sherman. **Scén. :** Dane Lussier, Frederick Kohner, d'apr. roman « Donovan's Brain » de Curt Siodmak. **Int. :** Erich von Stroheim, Richard Arlen, Vera Ralston, Helen Vinson.
(Titres alternatifs : *The Tiger Man ; Monster and Tiger Man ; GB ; The Lady and the Doctor.* Titre de travail : *The Green Monster*).

**• THE CLIMAX** (Belgique : **LA PASSION DU DOCTEUR HOHNER)**
Universal. **Réal. :** George Waggner. **Scén. :** Curt Siodmak, Lyn Starling, d'apr. th. d'Edward Locke, **adapt. :** Curt Siodmak. **Int. :** Boris Karloff, Turhan Bey, Susanna Foster, Gale Sondergaard.

**• HOUSE OF FRANKENSTEIN (LA MAISON DE FRANKENSTEIN)**
Universal. **Réal. :** Erle C. Kenton. **Scén. :** Edward T. Lowe, d'apr. hist. « The Devil's Brood » de Curt Siodmak. **Int. :** Boris Karloff, Lon Chaney Jr, John Carradine, Lionel Atwill. (Titre de travail : *Chamber of Horror*).

## 1945

**FRISCO SAL**
Universal. **Réal. :** George Waggner. **Scén. :** Curt Siodmak, Gerald Geraghty. **Int. :** Susanna Foster, Turhan Bey, Alan Curtis, Andy Devine.

**SHADY LADY**
Universal. **Réal. :** George Waggner. **Scén. :** Curt Siodmak, Gerald Geraghty, M.M. Musselman, Monty Collins. **Int. :** Charles Coburn, Ginny Simms, Robert Paige, Martha O'Driscoll, Alan Curtis.




## 1943

**THE PURPLE « V »**
Republic. **Réal. :** George Sherman. **Scén. :** Bertram Millhauser, Curt Siodmak, d'apr. hist. de Robert R. Mill. **Int. :** John Archer, Mary McLeod.

**FALSE FACES**
Republic. **Réal. :** George Sherman. **Réal. :** Curt Siodmak. **Int. :** Stanley Ridges, Bill Henry.

**THE MANTRAP**
Republic. **Réal. :** George Sherman. **Scén. :** Curt Siodmak. **Int. :** Lloyd Corrigan, Dorothy Lovett.

**• SON OF DRACULA (LE FILS DE DRACULA)**
Universal. **Réal. :** Robert Siodmak. **Scén. :** Eric Taylor, Curt Siodmak, d'apr. hist. de Curt Siodmak. **Int. :** Lon Chaney Jr, Louise Allbritton, Robert Paige, Evelyn Ankers.

## 1946

**THE RETURN OF MONTE CRISTO (LE RETOUR DE MONTE-CRISTO)**
Columbia. **Réal. :** Henry Levin. **Scén. :** George Bruce, Alfred Neumann, d'apr. hist. de Curt Siodmak, Arnold Phillips, inspirée d'Alexandre Dumas. **Int. :** Louis Hayward, Barbara Britton, Una O'Connor, Henry Stephenson.

## 1947

**• THE BEAST WITH FIVE FINGERS (LA BETE AUX CINQ DOIGTS)**
Warner Bros. **Réal. :** Robert Florey. **Scén. :** Curt Siodmak, Luis Bunuel, d'apr. hist. « The Beast » de William Fryer Harvey. **Int. :** Robert Alda, Andrea King, Peter Lorre, Victor Francen, J. Carrol Naish.

## 1948

**BERLIN EXPRESS (BERLIN-EXPRESS)**
R.K.O. **Réal. :** Jacques Tourneur. **Scén. :** Harold Medford, d'apr. hist. de Curt Siodmak. **Int. :** Robert Ryan, Merle Oberon, Charles Korvin, Paul Lukas, Fritz Kortner.

**• TARZAN'S MAGIC FOUNTAIN (TARZAN ET LA FONTAINE MAGIQUE)**
R.K.O. **Réal. :** Lee Sholem. **Scén. :** Curt Siodmak, Harry Chandlee, inspiré d'Edgar Rice Burroughs. **Int. :** Lex Barker, Brenda Joyce, Albert Dekker, Evelyn Ankers, Henry Kulky. (Titre de travail : *Tarzan and the Arrow of Death*).

**SWISS TOUR**/U.S.A. : **FOUR DAYS LEAVE (SUZANNE ET SON MARIN)**
Praesens-Film, AG Zürich et 20th Century Fox. **Réal. :** Leopold Lindtberg. **Scén. :** Richard Schweizer, Curt Siodmak, Ring Lardner Jr, Jacques Deval, d'apr. hist. « Swiss Tour BXV » de Richard Schweizer. **Int. :** Cornel Wilde, Josette Day, Simone Signoret, Alan Hale Jr.

## 1951

**• BRIDE OF THE GORILLA**
Realart Pictures. **Réal. :** Curt Siodmak. **Scén. :** Curt Siodmak. **Photo :** Charles Van Enger. **Mus. :** Raoul Kraushaar. **Déc. :** Frank Sylos. **Mont. :** Francis D. Lyon. **Effets spéc. :** Lee Zavitz. **Prod. :** Jack Broder. **Int. :** Lon Chaney Jr (Taro), Barbara Payton (Dina), Raymond Burr (Barney Chavez), Tom Conway (Dr Viet), Paul Cavanaugh (Klaas van Gelder), Giselle Werbisek (Al Long).
(Titre de travail : *The Face in the Water*).

## 1953

**• DONOVAN'S BRAIN**
United Artists (Tom Gries). **Réal. :** Felix Feist. **Scén. :** Felix Feist, Hugh Brooke, d'apr. roman de Curt Siodmak. **Int. :** Lew Ayres, Gene Evans, Nancy Davis, Steve Brodie, Lisa K. Howard.

**• THE MAGNETIC MONSTER (LE MONSTRE MAGNETIQUE)**
United Artists. **Réal. :** Curt Siodmak. **Scén. :** Curt Siodmak, Ivan Tors, d'apr. leur hist. « A-Men ». **Photo :** Charles Van Enger. **Mus. :** Blaine Sanford. **Déc. :** George Van Marter. **Effets spéc. :** Jack Glass. **Prod. :** Ivan Tors, A-Men Productions. **Int. :** Richard Carlson (Jeffrey Stewart), King Donovan (Don Forbes), Jean Byron (Connie Stewart), Harry Ellerbe (Dr Allard), Leo Britt (Benton), Leonard Mudie (Denker), Byron Foulger (Simon), Michael Fox (Dr Serny), Jarma Lewis (stewardess), John Zaremba (Chief Watson), Frank Gerstle (colonel Willie), John Vosper (capit. Dyer). Stock-shots de *Gold/L'Or* (1934) de Karl Hartl et Serge de Poligny. (Titre de travail : *A-Men*).

## 1954

**• RIDERS TO THE STARS**
United Artist. **Réal. :** Richard Carlson. **Scén. :** Curt Siodmak. **Int. :** William Lundigan, Herbert Marshall, Richard Carlson, Martha Hyer.

## 1955

**• CREATURE WITH THE ATOM BRAIN** (Belgique : **LE TUEUR AU CERVEAU ATOMIQUE)**
Columbia. **Réal. :** Edward L. Cahn. **Scén. :** Curt Siodmak. **Int. :** Richard Denning, Angela Stevens, Harry Lauter, Michael Granger.



**· EARTH VERSUS FLYING SAUCERS (LES SOUCOUPES VOLANTES ATTAQUENT)**
Columbia. **Réal. :** Fred F. Sears. **Effets spéc. :** Ray Harryhausen. **Scén. :** Georges Worthing Yates, Raymond T. Marcus, d'apr. hist. de Curt Siodmak. **Int. :** Joan Taylor, Hugh Marlowe, Harry Lauter, Morris Ankrum.

**· DONOVAN'S BRAIN**
**Prod. :** CBS-TV, d'apr. roman de Curt Siodmak.

**1956**

**· CURUCU, BEAST OF THE AMAZON (QUAND LA JUNGLE S'EVEILLE)**
Universal-International. **Réal. :** Curt Siodmak. **Scén. :** Curt Siodmak. **Photo :** Rudolf Icsey (TechniScope, Eastmancolor). **Mus. :** Raoul Kraushaar. **Mont. :** Terry Morse ACC. **Effets spéc. :** Howard A. Anderson. **Son :** Hans Olsson, Hal Gordon. **Cost. :** Oscar Nelson. **Déc. :** Pierino Massenzi. **Prod. :** Richard Kay, Harry Rybnick, Jeffrey Mitchell, Jewell-Enterprises. **Int. :** John Bromfield (Rock Dean), Beverly Garland (Dr Andrea Romar), Tom Payne (Tupanico), Sergio de Oliveira (capit. Caceres), Wilson Viana (Tico), Larri Thomas (danseuse), Harvey Chalk (père Flaviano).

**1957**

**· LOVE SLAVES OF THE AMAZON (ESCLAVE DES AMAZONES)**
Universal-International. **Réal. :** Curt Siodmak. **Scén. :** Curt Siodmak. **Photo :** Mario Pages (Eastmancolor). **Dir. musicale :** Joseph Gershenson. Chanson « Song of the Amazons » de Radames Gnattali, chantée par Jara Lex. **Déc. :** Pierino Massenzi. **Chorégr. :** David et Fernanda Condi. **Son :** Leslie I. Carey, Spiros Saliveros. Mont. : Terry Morse. **Prod. :** Curt Siodmak. **Int. :** Don Taylor (Dr Pete L. Masters), Gianna Segale (Gina), Eduardo Ciannelli (Crespi), Harvey Chalk (Adhemar Silva), John Herbert (réceptionniste), Wilson Viana (Fernando), Eugenio Carlos (son frère), Anne-Marie Nabuco (reine des Amazones), Tom Payne (Mario), Gilda Nery (laideronne), Louis Serrano (le pilote).




Karen Kadler (Satanya), John Crawford (le photographe), Michael Hinn (John Radian), Gunnel Broström, Tammy Newmara, Jan Blomberg, Ingrid Bedoya, Eve Hossner, Ralph Brown, Bert Johnson, Chalmers Goodlin. (Sortie : 1961).




**1959**

**· THE DEVIL' MESSENGER/13 DEMON STREET**
Herts Lion International Corp. **Réal. :** Curt Siodmak, Herbert L. Strock. **Scén. :** Curt Siodmak, Leo Guild, d'apr. hist. « Girl in Ice » (e.a.) de Curt Siodmak. **Photo :** William Troiano. **Mus. :** Alfred Gwynn. **Déc. :** Robert J. Herts. **Son :** Continental Sound. **Prod. :** Kenneth Herts. **Int. :** Lon Chaney Jr (Satan).

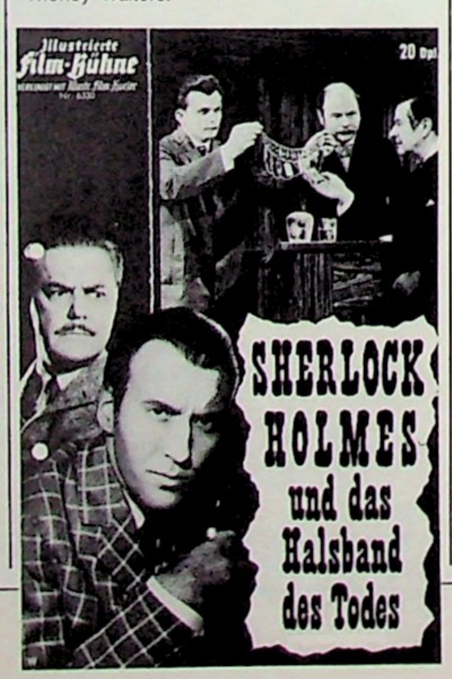
**1960**

**FOR KINGS ONLY** (non réalisé)
G.B. **Réal. :** Zoltan Korda. **Scén. :** Curt Siodmak, d'apr. son roman.

**1962**

**· VENGEANCE/EIN TOTER SUCHT SEINEN MÖRDER**
C.C.C.-Film Berlin, (Arthur Brauner), Raymond Stross-Film, London. **Réal. :** Freddie Francis. **Scén. :** Robert Stewart, Philip Mackie, d'apr. « Donovan's Brain » de Curt Siodmak. **Int. :** Peter Van Eyck, Anne Heywood, Ceci Parker, Bernard Lee, Ellen Schwiers. (U.S.A. : *The Brain/Over my Dead Body*).

**SHERLOCK HOLMES UND DAS HALSBAND DES TODES/SHERLOCK HOLMES - LA VALLE DEL TERRORE/SHERLOCK HOLMES ET LE COLLIER DE LA MORT**
C.C.C.-Film Berlin. (Arthur Brauner)/Criterion/INCEI-R.F.A./France/Italie. **Réal. :** Terence Fisher et Frank Winterstein. **Scén. :** Curt Siodmak, d'apr. « Valley of Fear » d'Arthur Conan Doyle. **Int. :** Christopher Lee, Senta Berger, Hans Söhnker, Ivan Desny, Thorley Walters.




**1963**

**DAS FEUERSCHIFF** (Suisse : **LES TUEURS DU R.S.R.2**)
Bavaria-Film München Praesens-Film AG Zürich. **Réal. :** Ladislao Vajda. **Scén. :** Curt Siodmak, d'apr. roman de Siegfried Lenz.




**Int. :** James Robertson Justice, Michael Hinz, Dieter Borsche, Helmut Wildt. (Titres alternatifs : *Der Überfall/Ich kann nur einmal sterben*).

**1966**

**SKI FEVER/LIEBESSPIELE IM SCHNEE**
Gaumont International Pict./Parnass/Ceskoslovensky/Allied Artists-Autriche/U.SA. **Réal. :** Curt Siodmak. **Scén. :** Curt Siodmak, Robert Joseph, d'apr. hist. de Frank Agrama, Edward Zatlyn. **Photo :** Ernst Wild, Jan Stallich (Eastmancolor). **Mus. :** Jerry Styner, Guy Hemrick. **Prod. :** Wolfgang Schmidt, Mark Cooper. **Int. :** Claudia Martin (Susan), Martin Milner (Brian), Tony Sailer (Franz), Vivi Bach (Karen), Dietmar Schönherr (Toni), Kurt Grosskurth (Max), Dorit Dom (Dominique), Kurt Bock (MacDoodle). (Titres de travail : *Ein Bett für Zwai ; Skirurs Nummer Sex*).

**1967**

**THE MOST PERILOUS JOURNEY**
(non réalisé)
U.S.A./Egypte. **Réal. :** Curt Siodmak. **Scén. :** Curt Siodmak, d'apr. roman « W pustyni i puszczy » (« Au désert et dans la brousse ») de Henryk Sienkiewicz.

**1969**

**· HAUSER'S MEMORY (L'OBSESSION INFERNALE)**
Universal/NBC (téléfilm). **Réal. :** Boris Sagal.

**Scén. :** Adrian Spies, d'apr. roman de Curt Siodmak. **Int. :** David McCallum, Susan Strasberg, Lilli Palmer, Helmut Käutner.

### 1977

**• DER HEILIGENSCHEIN**
Sender Freies Berlin/ARD (téléfilm). **Réal. :** Heinz Schirk. **Scén. :** Heinz Schirk, d'apr. nouvelle « Variation of a Theme » de Curt Siodmak. **Int. :** Hors Frank, Brigitte Grothum, Hors Niendorf, Ilse Page, Ursula Reit.

### 1978

**• MOONRAKER (MOONRAKER)**
United Artists. **Réal. :** Lewis Gilbert. **Scén. :** Christopher Wood, d'apr. Ian Fleming (et les romans « City in the Sky » et « Skyport » de Curt Siodmak). **Int. :** Roger Moore, Richard Kiel, Lois Chiles, Michel Lonsdale.

### 1980

**• THE CABINET OF DR CALIGARI**
(projet de scénario).

RADIO

**« Donovan's Brain »** :: adaptation radiophonique (CBS), 18 et 25 mai 1944, 60 min. Mise en ondes : William Spear. Interprété par Orson Welles. Produit par Roma Wines.
**« Variation of a Theme »** a été adapté à la radio en 1976 (Westdeutscher Rundfunk) et **« The P Factor »** en 1979 (Düsseldorf).

MUSICALS

### 1980

**« Song of Frankenstein »**, d'après Mary Shelley.

### 1981

**« Peter Schlemihl »**, d'après Adalbert von Chamisso (en projet).

## ROMANS ET NOUVELLES

*Premiers essais littéraires — non identifiés — publiés en octobre-novembre 1924 dans « Daas Magazin » (Berlin-Dresde) sous le pseudonyme de « Curt Barton ».*

*« Die Eier von Tanganyika »*, nouvelle, in : « Die Woche », 1926. — Trad. : *« The Eggs from Lake Tanganyika »* (trad. by Hugo Gernsback) in : « Amazing Stories », New York, Vol. 1, N° 4, July 1926, p. 346 ss. — « Science Fiction Classics », Long Island, New York, N° 1, 1967, p. 93-99.

*« Sturmflut ! »*, nouvelle parue in : « Vossische Zeigung », 1928.

*« Helene droht zu platzen ! (Hochofen Zwei) »*, roman, Berlin, Scherl-Verlag, 1929 (prépublication in : « Die Woche », Berlin).

*« Schuss im Tonfilmatelier »*, roman, Berlin, Scherl-Verlag 1930 (prépublication in : « Die Woche », Berlin).

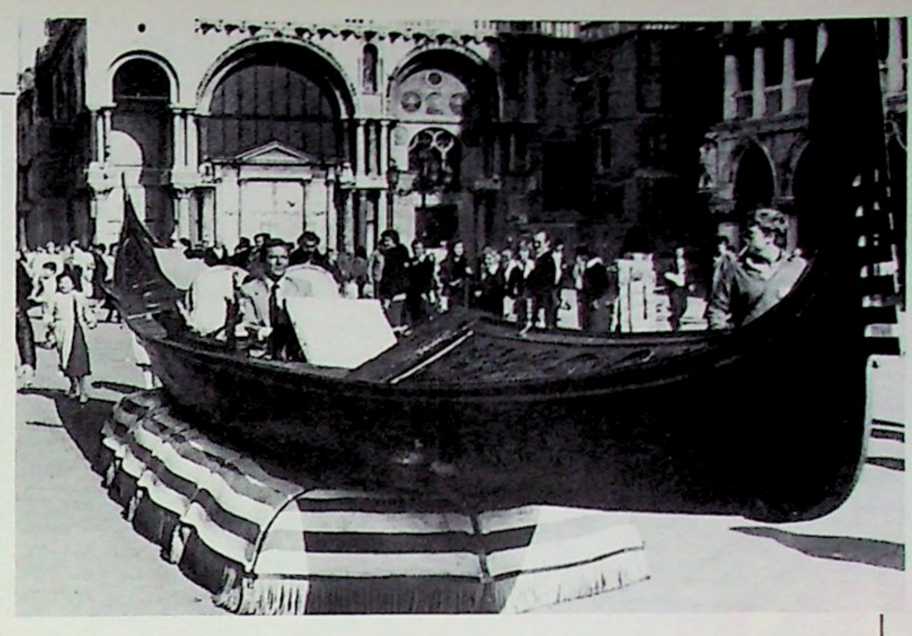
*« Stadt hinter Nebeln »*, roman, Verlag der Zeit-Romane, Berlin 1931, 239 p.

*« F.P.I. antwortet nicht »*, roman, Scherl-Verlag, Berlin 1931, 180 p. ; E. Keils Verlag GmBH, Berlin 1931 (prépublication in : « Die Woche », 23.10.1930) - Trad. : *« Le F.1. ne répond plus »*, Paris, Tallandier 1933, 64 p. — *« F.P.1 does not reply »*, Little Brown ed., Boston 1933, 290 p. — *« F.P.1 fails to reply »*, Collins, London 1933, 252 p. — *« ...F.P.1 neatbild »*, Izdevnieciba Latgrâmata, Riga 1933, 125 p.

*« Rache im Ather »* roman, Goldmann-Verlagg, Lcipzig 1932, 261 p.

*« Die Madonna aus der Markusstrasse. Kriminalroman »*. Goldmann-Verlag, Leipzig 1932.

*« Bis ans Ende der Welt »*, roman, Goldmann-Verlag, Leipzig 1933 (prépublication in : « Leipziger Illustrierte » 1932).



*« Strasse der Hoffnung »*, roman paru in : « Die Kölnische Illustrierte » sous le pseudonyme d'Ossip Kalenter. Jamais publié sous forme de livre, 1932.

*« Die Macht im Dunkeln. Ein Zukunftsroman »*, Morgarten-Verlag, Zürich-Leipzig 1937, 248 p.

*« Donovan's Brain »*, roman, in : « The Black Mask », New York, Sept. 1942, August 1974. — Ed. for the Armed Services, New York 1942. — A. A. Knopf, New York 1943, 234 p. — Triangle Books, New York 1944, 234 p. — « Famous Fantastic Mysteries », Chicago, August 1950, 54 p. — Trad. : *« Le cerveau du nabab »*, NRF Paris 1949, Série Blême N° 5. — Gallimard, Série Noire N° 1027 — Livre de Poche policier, L.G.F. Paris 1970, N° 2710. — *« Der Zauberlehrling. Kriminalroman »*, Nest-Verlag Frankfurt/M., 1951, 270 p. — *« Donovans Gehirn »*, Heyne-Verlag, München 1960. — *« El Cerebro de Donovan »*, ed. Pomaire, Madrid 1965. — *« Il cervello mostro »*, Mondadori, coll. « Urania » N° 60, Milano 1954. — *« Donovans Hjärna »*, in : « Häpna », oct. 1955-avril 1956, Stockholm. — *« Donovans brein »*, Spectrum, Utrecht-Antwerp, 1963 et 1971. — Japon, éd. Hayakawa N° 3002, 1957. Portugal : 1951, 1969. Norvège : 1971, etc.

*« Epistles to the Germans »*, essai, in : « Story Magazine » vol. XXXII, N° 128, Spring 1948, p. 94-116.

*« « Whomsoever I shall kiss »*, roman, Crown Publ., New York 1952, 231 p.

*« The Climax. From the Screeplay by Curt Siodmak and Lynn Starling »* by Florence Jay Lewis, Books Inc., New York 1944.

*« A-Men ». (The Magnetic Monster)* by Curt Siodmak and Ivan Thors. Sally Kenyon's Writers Manuscript Services, Hollywood 1952.

*« Riders to the Stars. A novelization of the Screenplay by Curt Siodmak »* by Smith Roberts, Ballantine Books, New York 1953. — Trad. : *« Der Weg zu den Sternen »*, Bärmeier & Nickel Verlag, Frankfurt/M. 1955, 89 p. — *« I cacciatori di meteore »*, ed. Ponzoni, « I Romanzi del Cosmo » N° 26, 1959.

*« Skyport »*, roman, Crown Publishers, New York 1959, 223 p. — Trad. : *« Hotel im Weltraum »*, Heyne-Verlag, München 1962. — *« Satellite di lusso », coll. « Urania », Milano 1960, N° 239.*

*« Despair in Paradise »*, roman, 1960 (non publié).

*« For Kings Only »*, roman historique, Crown Publ., Neww York 1961, 286 p.

*« Hauser's Memory »*, roman, Putnam, New York 1968, 184 p. — Herbert Jenkins, London 1969. — Trad. : *« La mémoire du mort »*, Gallimard, NRF, Série Noire N° 1296, Paris 1969. — *« Hausers Gedächtnis »*, Heyne-Verlag N° 3413, München 1974. — Japon : 1971.

*« The Third Ear »*, roman, Putnam, New York 1971, 254 p. — « Pinnacle Books », New York 1975. — Trad. : *« Das dritte Ohr »*, Fischer-Verlag, Frankfurt 1973. Italie et Japon, 1972.

*« The Thousand-Mile Grave »*, nouvelle, in : « Playboy » N° 11, nov. 1971, vol. XVIII.

*« Variation of a Theme »*, nouvelle, in : « The Magazine of Fantasy and Science Fictions », New York, June 1972, p. 60-76. — Trad. : *« Der Heiligenschein »*, Heyne-Verlag, München 1973.

*« City in the Sky »*, roman, Putnam, New York 1974. — « Pinnacle Books », New York 1975. — Trad. : *« La ville du ciel »*, Albin Michel, « Super-Fiction » N° 605, Paris 1976. — *« Die Stadt im All »*, Heyne-Verlag, N° 3506, München 1976.

*« The P Factor »*, nouvelle, in : « The Magazine of Fantasy and Science-Fiction » New York, vol. 51, Sept. 1976, p. 99-118.

*« The Wolf Man. From the Screenplay by Curt Siodmak »* by Carl Deadstone, Berkeley Medallion Edition, 1977.

*« Masada Two. This Perigrinations of an Emigrant »/« Confessions of a Horror Writer »*, autobiographie, 1979-1980 (à paraître).

## ARTICLES DIVERS

« Filming the Future : The Transatlantic Tunnel » in : « Film Weekly », London, 9.11.1935, p. 6-7.

*« In Defense of the Ghouls »* in : « The Screen Writer », Hollywood, February 1946, p. 1-6.

*« Filming behind the Iron Curtain »* in : « Action », Hollywood, N° 1-2, Nov.-Déc. 1966, p. 15.

*« Sci-Fi »*, in : « Films & Filming », London, vol. 15, N° 2, Nov. 1968, p. 63-64.

*Introduction à « Classic Movie Monsters. From King Kong to the Wolf Man »* de Donald F. Glut, Metuchen N.J., 1978.

Scénarios, manuscrits et éditions originaux de Curt Siodmak sont conservés à la « Curt Siodmak Collection » (Mugar Library) de l'université de Boston, Massachusetts, U.S.A.



LE SENS DE LA VIE

# LES MONTY PYTHON EN DELIRE

*Monty Python's The Meaning of Life* est un film impossibleà raconter, ou même à résumer.
En effet et contrairement à *Life of Brian, The Meaning of Life* n'a pas d'histoire. Le film n'en est pas pour autant dénué de sens. Au contraire, il s'agit peut-être du film des Monty Python qui est le plus chargé de messages.





PAR RANDY LOFFICIER

Les Python sont revenus ici à la narration par sketches, qu'ils avaient abandonné depuis leur émission télévisée, *Monty Python's Flying Circus.* Le lien entre les sketches est concrétisé par la quête du « Sens de la vie », divisée arbitrairement en sept parties. Celles-ci font bien-sûr référence, dans la meilleure tradition britannique, aux Sept âges de l'homme chers à Shakespeare.
Cette structure souple permet aux comiques britaniques de peindre une palette plus étendue et variée de personnages, certains contemporains, d'autres pas. Certes, *Life of Brian* et surtout *The Holly Grail* étaient des films épisodiques par nature. Cependant, avec *The Meaning of Life,* les Python sont revenus à leur format des début : des sketches courts, percutants, enchaînés par des transitions audacieuses.
Ce retour aux sources ne l'est cependant que dans la forme. Sur le fond, les Python ont mûri. Dans *The Meaning of Life,* la flexibilité de leur sketches est mise au service d'une éthique encore plus radicale que celle de *Life of Brian.*
Là où ce dernier ne faisait qu'« égratigner » les institutions, *The Meaning of Life* les traite avec le respect d'Attila le Hun pour une jeune vierge. Gageons que, comme son prédecesseur, ce film va susciter d'importants mouvements de censure. Peu de catégories sociales « respectables » sont épargnées. La notion de bon goût, mauvais goût, ou tout simplement de goût, est repoussée au-delà de tout ce qui a pu être fait au Cinéma dans le genre !
*The Meaning of Life* est davantage qu'une comédie. Le film risque d'ailleurs de décevoir en ce sens qu'il ne provoque pas les énormes éclats de rire spontanés des sketches T.V. ou de *The Holly Grail.* Le ton sous-jacent est définitivement tragique, autant qu'il l'était dans *The Life of Brian.*
L'humour noir ou absurde britannique conduit toujours à un certain nihilisme. On l'a vu avec Spike Milligan, Harold Pinter ou, plus récemment, Douglas Adams (pour qui le sens de la vie est « 42 »). Cela est encore plus frappant dans *The Meaning of Life.* Au risque de surprendre, il y a peut-être plus de vérités sur le Sens de la Vie dans ce film que dans bien des œuvres plus prétentieuses.
Pourtant, les Pythons ne se prennent jamais au sérieux. Si message il y a, il ressort naturellement de leur vision commune de l'existence. Le Sens de la Vie n'est pas à l'origine, ou à la conclusion du film, mais il l'imprègne, tout entier de la même façon que le thème de la Chrétienté transparait dans les œuvres de C.S. Lewis.
*Monty Python's The Meaning of Life* surprendra, dérangera, décevra, amusera, choquera, mais ne laissera pas indifférent. Dans un médium qui tend parfois à niveler la créativité des auteurs à son plus bas dénominateur, *The Meaning of Life* s'avère radicalement différent et novateur.



## ENTRETIEN

Cet entretien nous a été accordé à Los Angeles, le 12 mars 1983 (juste avant la sortie aux Etats-Unis de *Monty Python: The Meaning of Life)* par quatre des Python : Graham Chapman, Terry Gilliam, Eric Idle et Terry Jones. John Cleese et Michael Palin étaient représentés par deux photos grandeur nature en noir et blanc, Michael Palin étant en outre doublé par un enregistrement au magnétoscope. Les hostilités démarrèrent tout de suite après le petit déjeuner...

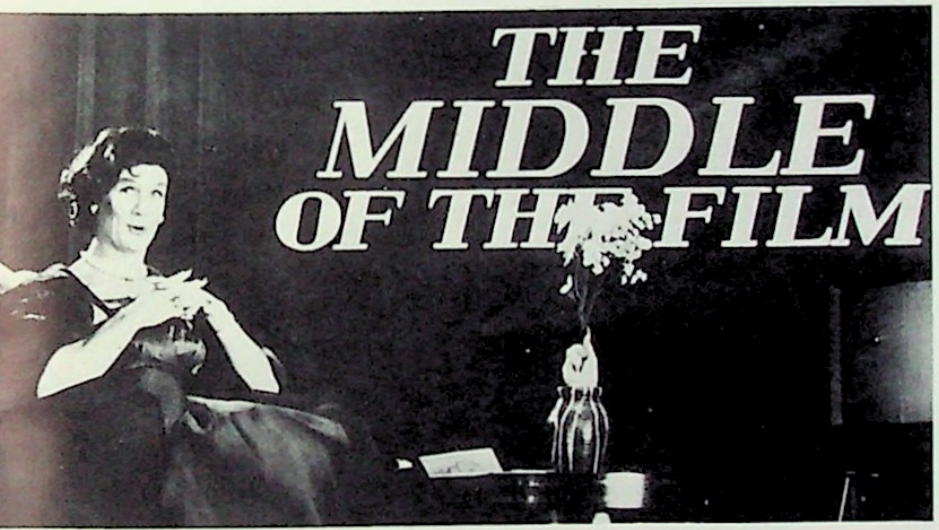
**Graham Chapman.** C'est commencé ?
**Randy Lofficier.** Je vais essayer de trouver une question intelligente...
**Eric Idle.** Ça, ce serait une bonne idée.
**Terry Jones.** C'est nous qui allons vous poser quelques questions. Par exemple, qu'est-ce que nous faisons là ? D'où venons-nous et toutes ces sortes de choses. Au fait, vous avez vu le film... ?

**R.L.** Voilà, ça y est : je me demandais pourquoi le film avait été mis en scène par Terry Jones, cette fois, et pas par Terry Gilliam ?
**T.J.** Maintenant, Terry fait ses propres films et il aime bien se reposer un peu entre deux. Ca n'est pas toujours très clair.
**E.I.** Cela dit, c'était une bonne question, vous voyez.

**R.L.** Ah, et ce n'est qu'un début. Etant donné l'accueil qu'a reçu *La vie de Brian,* comment croyez-vous que sera reçu *The Meaning of Life ?*
**E.I.** reçu par qui ?

**R.L.** Je pensais en particulier à l'église catholique et autres institutions religieuses.

**R.L.** Le film est-il déjà sorti en Angleterre ?
**T.J.** Oh, non, ils ne le laisseront pas sortir là-bas. En fait, nous avons l'intention de faire mieux que *Return of the Jedi* et les films de James Bond...
**G.C.** Ce sont aussi des films anticatholiques ?




**E.I.** A mon avis, ça ne peut pas trop leur plaire. Qu'en pensez-vous ?

**R.L.** Je me vois très bien rentrer chez moi la semaine prochaine pour apprendre que le curé menace de m'excommunier parce que j'aurai fait une bonne critique du film.
**T.J.** Moi, je dirais plutôt que c'est une bonne publicité pour l'Eglise et ça devrait leur faire plaisir, non ? Tous ces petits visages heureux, etc...
**E.I.** Depuis des années, c'est une Eglise sans slogan ou quoi que ce soit du genre, et voilà qu'on leur en fournit un pour pas un rond.
**T.J.** Si vous voulez tout savoir, à mon avis, ça va devenir un hymne. En tout cas, ça mériterait d'être chanté dans toutes les églises du pays.

**R.L.** Oui, mais pas de ce pays-ci. Au début, je croyais que les numéros musicaux étaient bons, mais quand je les ai vus... j'ai regretté que vous n'ayiez pas mis en scène *Annie.*
**T.J.** C'est vrai que ces séquences ont été réglées par la même Arlene Phillips qui a dirigé les séquences musicales *d'Annie.*

**T.J.** Mais oui, mais oui. Les James Bond de cette année sont très contre. En vérité, je vous le dis, ils sont anti-hindous.
**R.L.** Je ne sais pas si je peux me permettre, ayant vu le film... mais y-a-t-il des choses que vous avez tournées et que vous avez décidé de ne pas utiliser parce que c'était vraiment *trop* pour le film ?
**T.J.** Une critique acerbe de Martin Luther, que nous avons préféré couper...
**E.I.** ...parce que personne ne savait qui c'était !
**T.J.** Mais sinon, nous ne nous sommes rien refusé sur des critères de goût.

**R.L.** Travaillez-vous tous ensemble sur le script, ou bien vous répartissez-vous la tâche, quitte à rassembler vos idées par la suite ?

**G.C.** On fait les deux ! Pour commencer, on travaille chacun de son côté, et puis on confronte nos idées et on en discute.
**T.J.** On écrit des trucs chacun de son côté, et on se réunit pour en parler. Il arrive que certaines choses changent. Dans la scène du restaurant, par exemple, l'explosion finale est née dans nos petits cerveaux fertiles à l'issue d'une de ces discussions.

**R.L.** Pourriez-vous nous faire la faveur de nous relater la genèse de cette scène, qui compte, à l'évidence même, au nombre des plus grotesques de tout le film ?
**E.I.** Vas-y, Terry, raconte-nous un peu !
**T.J.** Tout a commencé parce que je m'étais dit que j'allais écrire un sketch du plus mauvais goût possible et imaginable. Au fond, tout a jailli d'une réplique : «Tâchez de me trouver un seau, je vais vomir !» Et tout s'est enchaîné naturellement à partir de là.
**E.I.** Cela donne à Pavarotti des airs anorexiques !
**R.L.** Pourquoi, après vos deux films d'une construction plus linéaire en être revenus à la structure de votre série télévisée ?
**E.I.** Ah, voilà une bonne question ! Je crois que c'est parce que nous n'arrivions pas à nous mettre d'accord sur une histoire donnée. J'en suis même sûr. Nos deux films précédents reposaient sur des sujets sur lesquels on peut écrire quelque chose, même s'ils étaient découpés en courtes séquences reliées entre elles de façon linéaire.
Mais notre propos ne nous le permettait pas, cette fois. Il y avait de tout, ça fusait par tous les bouts. Cette idée de structure permettait au moins d'intégrer le tout dans le contexte d'un seul et même film, à condition de ne pas essayer de conter une histoire. A un moment donné, nous nous sommes malgré tout efforcés d'en faire un récit linéaire, mais cela n'a pas marché. On suivait les protagonistes de l'histoire, mais nous avons renoncé. Davantage pour des raisons pragmatiques, d'ailleurs, que par suite d'un choix réel.
**T.J.** Le plus drôle, c'est que *The Holly Grail* avait démarré comme un film à sketches. Or nous n'avions jamais eu l'intention d'écrire un film à sketches ; mais si vous expédiez six individus dans la nature avec pour mission d'écrire quelque chose, vous vous retrouvez immanquablement avec tout un tas de scènes disparates. C'est ainsi que le roi Arthur est tout naturellement venu sur le tapis. Avec *Brian* , l'argument de départ était plus consistant.
**T.G.** Oui, on avait le titre !

**R.L.** Apparement, votre vision de l'univers s'est sensiblement assombrie depuis la dernière fois. Est-ce conscient, ou bien cela provient-il du fait que l'univers est *vraiment* plus noir que la dernière fois ?
**E.I.** C'est la maturité !
**T.G.** Voilà, je crois que c'est parce qu'on se rapproche de la mort. On va mourir dans moins longtemps, maintenant, et cela nous panique !
**G.C.** Je crois surtout que ce dont les gens ont le plus besoin en ce moment, c'est de s'amuser, et nous on fait le contraire !

**R.L.** Vous avez fait une étude de marché pour déterminer quel était votre public ?
**E.I.** Oui. Alors voilà : ce sont surtout des hommes, entre 26 et 43 ans. Surtout des mâles, je crois...

**T.J.** ...en dehors de nos chères mamans...

**E.I.** ...qui détestent ça !

**T.J.** Il y a eu une projection d'essai, disons, à Yonkers, dans l'Etat de New York. Pour les trois-quarts, c'étaient des étudiants de 15 à 18 ans. Sur 400, 18 ont fichu le camp avant la fin, complètement écoeurés. A mon avis, c'est la réaction négative la plus forte jamais obtenue par les gars qui ont fait l'étude. C'est un film honteux. Et c'est nous qui l'avons fait !

**T.G.** Ce n'est pas le genre de film à aller voir lors d'un premier rendez-vous.

**R.L.** Avez-vous changé quelque chose au film après cette projection ?

**T.J.** En réalité, il y a eu deux projections à Yonkers. Après la première, ayant constaté la fuite des 18 déserteurs, nous en avons coupé autant que possible, de sorte que la seconde projection soit la plus courte possible.

**R.L.** Ce genre de réactions vous fait-il envisager de remetre le film en question, quitte à l'amputer ?

**T.G.** Cela ne nous serait jamais venu à l'idée. Vous voyez, quand nous écrivons, nous le faisons pour nous, pour nous six. Le problème que nous rencontrons à chaque fois, c'est qu'il y a un autre public, celui qui attend de nous un humour de ce genre.
Car évidemment, il y a aussi le studio qui ne pense qu'à une chose, éternellement : couper des scènes dans le film pour des raisons diverses et variées. Ce sont des discussions à n'en plus finir, oiseuses et sans intérêt. D'un autre côté, il faut bien comprendre qu'ils engagent des sommes importantes et qu'ils préfèrent qu'il y ait beaucoup de gens en train de faire la queue devant les salles, même s'ils ne nous aiment qu'un peu, plutôt que quelques personnes qui nous aiment qu'un peu, plutôt que quelques personnes qui nous aiment vraiment à la folie.

**T.J.** Moi, je trouve que c'est dingue. Quand on comme à raisonner en termes de marketing et de marché, on finit invariablement par inventer des situations typiques de la comédie télévisée dont on ne peut pas dire qu'elles brillent par l'originalité puisque, par définition même, il faut qu'elles conviennent au plus grand nombre.

**R.L.** Vous ne regrettez pas la formule de la série hebdomadaire ?

**T.G.** La série, c'est plus facile dans une certaine mesure, parce qu'on est constamment sous pression, on grouille d'idées. Tandis que faire un film, cela implique un budget considérable, il y a des millions de dollars en jeu. Alors ça prend un peu plus de temps à sortir. Seulement, comme l'on dispose de davantage de temps, on a également tendance à y réfléchir à deux fois. Quand on fait une émission télévisée, il faut se pressurer un peu la cervelle pour innover toutes les semaines — de quoi faire une demi-heure de spectacle, en fait — et l'on est obligé de se surpasser continuellement, de trouver des choses auxquelles on n'aurait jamais pensé si on avait eu plus de temps et d'argent. On se permet des excentricités qu'on s'interdirait autrement.

**R.L.** Le fait de travailler avec un budget plus important pour ce film a-t-il d'une certaine façon affecté votre style d'écriture ?

**T.J.** En réalité, nous avons écrit le film avant d'avoir un budget. Ce n'est qu'après que l'Universal a donné son accord. Le script était déjà prêt.

**G.C.** L'avaient-ils seulement lu à ce moment-là ? Mystère.

**T.J.** Ils ont été parfaits ! C'est la vérité. Ils n'ont jamais regardé le scénario. Ils ont dit qu'ils nous financeraient, et lorsque nous leur avons dit qu'ils pouvaient jeter un coup d'oeil au scénario ils nous ont laissé carte blanche.

**T.G.** A mon avis, ils ont bien fait.

**T.J.** C'est le genre de chose que l'on ne peut commencer à lire, sans se dire : « C'est impossible, on ne peut pas laisser faire ! On ne peut pas faire rendre les gens au restaurant ! »

**R.L.** Le fait que le film soit divisé en sept épisodes ne serait-il pas une allusion perfide aux « Sept âges de l'homme » de Shakespeare ?

**E.I.** Disons un hommage !

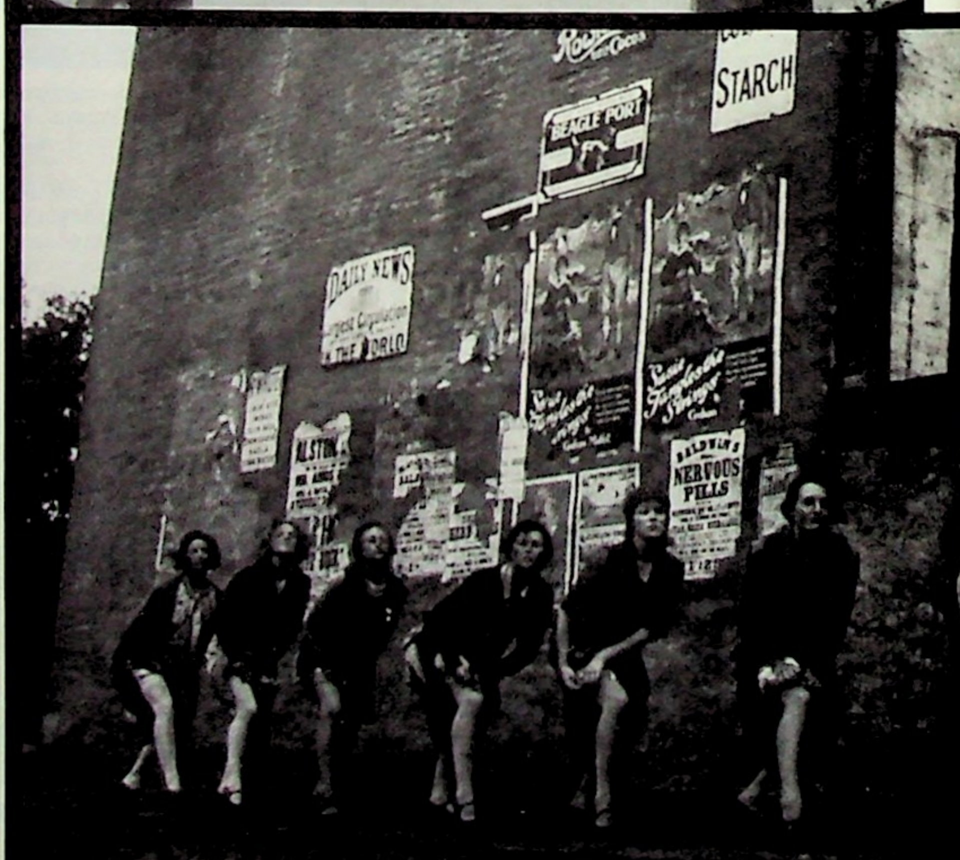
**R.L.** A vos débuts, dans les années 60, on ne s'est pas privé de critiquer votre série télévisé, non ?

**T.G.** Ça oui. Eric Graham était résolument contre.

**G.C.** Sans parler de la BBC. C'est eux qui étaient le plus contre.

**Palin Michael** (au magnétophone). Les meilleures idées du film, les sketches les plus fulgurants, c'est moi qui les ai écrits avec Terry Jones. Et ce qu'il y a de pire, c'est les autres qui l'ont fait. C'est un point de vue légèrement partial et je sais que John et Graham ne seront pas d'accord. Ils pensent que Terry et moi-même avont écrit les meilleurs moments et les meilleures chansons. Ce





qui n'est pas exact malheureusement, puisqu'Eric est l'auteur de l'une des meilleures chansons. Quel dommage, vraiment, que John et Graham n'aient rien écrit du tout !

**R.L.** N'avez-vous pas été persécutés par la censure, au début de votre émission télévisée ?

**G.C.** Pas dès le début, en fait. Tout s'est bien passé aussi longtemps que les responsables de la BBC se sont imaginés que personne ne la regardait. Et puis ils ne se donnaient même pas la peine de lire les scripts, alors... C'était merveilleux, tout nous était permis. Seulement, par la suite, ils se sont rendu compte que notre indice d'écoute montait. Et c'est là que les choses se sont gâtées : Dame Censure a fait son entrée et elle a commencé à lire les scripts.

**R.L.** Ne pensez-vous pas que le fait que vous ayez introduit des choses plutôt effrontées à la télévision a profité à vos successeurs ?

**G.C.** Sûrement un peu, oui.

**T.G.** Je pense plutôt que tout ce que les gens redoutaient de voir est bel et bien arrivé, oui, Cela devient plus difficile, maintenant, et je crois que si nous avons arrêté, c'est en partie à cause de ça. Nous en sommes arrivés à un point où il devient impossible de surprendre et choquer qui que ce soit. Tout ce que nous pourrions encore faire, c'est devenir de plus en plus cochons, blasphématoires, mais ça tournerait en rond.

**G.C.** Nous en étions quand même arrivés à un point du plus haut comique où l'on nous tarifiait le nombre de fois où nous pouvions dire « merde » par émission. Alors qu'au fond, quand on l'a dit une fois, à quoi bon le répéter ?

*Après « Time Bandits », « Le Sens de la Vie » s'avère la plus grande réussite cinématographique à ce jour des Monty Python. Suite de sketches délirants, leur nouveau film a très justement remporté le Prix Spécial du jury de Cannes 83.*



**R.L.** Michael Palin a déjà eu l'occasion de dire que vous paraissiez avoir du mal à écrire des sketches sur le sexe. Pourquoi ? Parce qu'il n'y a pas de femmes dans le groupe ? A moins que ce ne soit un problème que pour Michael ?

**E.I.** Le sexe et la comédie me semblent parfaitement antithétiques. Contradictoires. Comment s'empêcher d'éclater de rire quand on fait l'amour, si on a un tant soit peu le sens de l'humour ? Je crois que ce n'est pas facile d'écrire un bonne comédie sérieuse sur le sexe. Et pour nous, en particulier, qui n'avons pas parmi notre groupe d'auteur féminin.

**T.J.** En fait, il y en a un, mais ne comptez pas sur moi pour vous dire lequel c'est.

**E.I.** Pour tout dire, je ne vois en fait personne qui y parvienne avec talent. Depuis Thurber, en tout cas.

**M.P.** (au magnétophone). A quoi ça ressemble, de répondre à toutes ces questions ? Oh, j'adore ça ! Je suis très heureux d'être parmi vous. Je regarde les visages qui m'entourent, et c'est comme si j'étais de nouveau avec vous. Ce qui me plaît le plus, c'est que j'ai vraiment fait l'effort de venir, ce qui posait des problèmes. Ma femme a quitté la maison, et il fallait que je reste pour m'occuper de la famille de son autre Jules. Je suis bien content d'être venu, vraiment. C'est tellement bon d'être tous réunis, entre Monty Python, Terry et Terry, Graham, John avec nous, quelque part, et Eric. Je trouve que c'est comme ça qu'on est le mieux, et c'est un sentiment merveilleux. Comment ? Non, non, je suis végétarien.

**R.L.** Après chacun de vos films, il se trouve toujours des gens pour raconter que vous ne ferez plus de films ensemble. Quels sont vos prochains projets ?

**G.C.** Chaque fois que nous en finissons un, nous avons bel et bien l'impression que c'est notre dernier film. Mais il paraît que nous sommes faits pour nous retrouver tous les quatre ans pour une raison ou un autre, et que ça finit par un film. Je ne vois vraiment pas pourquoi. Peut-être que nous n'avons rien de mieux à faire à ce moment-là ?

**T.G.** Ca doit être la solitude, ou quelque chose dans ce goût-là.

**R.L.** Après tout ce qui a été écrit sur la question, tous les films, les disques et les émissions télévisées, n'est-ce pas un peu une gageure que de faire une nouvelle comédie ?

**T.J.** Chaque fois que l'on fait quelque chose de nouveau, on ignore complètement si ça va marcher ou pas. A moins de faire des comédies de situation, qui font éternellement appel aux mêmes personnages. Chaque fois qu'on s'installe devant une page blanche on se retrouve en train de se demander la même chose : « Et maintenant, qu'est-ce que je vais bien pouvoir faire ? »

**E.I.** Sans compter que plus on en fait, plus ça devient dur. Au début, le terrain est parfaitement vierge. Et puis au fur et à mesure qu'on avance dans le temps, on se dit de plus en plus souvent : « Mais ça me rappelle un truc que j'ai fait il y a huit ans », et on passe son temps à éviter de se répéter, ce qui limite un peu le sujet.

**R.L.** Ne trouvez-vous pas le public plus difficile à choquer, maintenant ?

**T.J.** Non, après ce que nous avons vu à Yonkers. On dirait qu'ils sont plus susceptibles que jamais !

**T.G.** J'ai l'impression qu'ils deviennent de plus en plus conservateurs. Les gamins d'aujourd'hui sont plus faciles à choquer que leurs parents au même âge.

**R.L.** Qu'est-ce qui les a choqués, à Yonkers ?

**T.J.** Ils ont commencé à sortir après « Tout sperme est sacré ». Comme disait Terry, à mon avis, c'étaient des filles qui sortaient pour la première fois avec un garçon. Des gamines de seize ans qui se sont mises à penser : « Oh, mais vraiment, je ne devrais pas être là en train d'écouter ce genre de chose ! » Au moment de la conférence sur le sexe, aussi, les fauteuils se sont pas mal vidés.

**G.C.** Avouez quand même que, pour un premier rendez-vous, c'est tout de même un peu difficile.

**R.L.** Vous avez été surpris de l'accueil du public, du fait qu'il ait été choqué ?



**T.J.** Ah oui, j'ai été très, très surpris.
**T.G.** Je crois que c'était le fait de prononcer les mots crus, explicitement.

**R.L.** Vous avez dû avoir des problèmes pour faire accepter aux parents le fait que leurs enfants apparaissent dans le numéro de « Tout sperme est sacré », non ?
**T.J.** Et bien, justement pas. Nous aurions plutôt eu du mal à les tenir à l'écart du plateau ! Assez curieusement, il n'y a eu qu'un couple de parents, le père et la mère, pour refuser, à la lecture du texte, que leurs enfants y participent.

**R.L.** Allons, allons, vous avez un peu triché avec les paroles, non ?
**T.J.** Pas dans la chanson. Juste avec ce que raconte Mike. A ce moment-là, comme ça ennuyait un peu les anges-gardiens qui veillaient sur ces chères têtes blondes, Michael s'est contenté de parler de « bout d'la queue », ce qui pouvait passer. Et nous l'avons doublé par la suite.
**E.I.** Il n'en faut pas tant pour faire des fétichistes du pied, vous savez !
**T.J.** D'ailleurs, je pense que nous mériterions qu'on nous poursuive pour les avoir induits en erreur.

**R.L.** Cette affaire de jambe serait-elle, par hasard, basée sur une histoire authentique qui serait arrivée à Graham lorsqu'il était médecin ?
**G.C.** Je me rappelle parfaitement, alors que j'étais encore étudiant, m'être retrouvé dans une salle d'opération en train de tenir une jambe séparée d'un tronc quelconque. Moment étrange s'il en fût ; je vous le recommande. Je me balladais avec, en me demandant bien ce qu'il fallait en faire. Je crois que ça m'a un peu traumatisé.
**T.J.** Qu'en as-tu fait ?
**G.C.** Une infirmière a fini par l'envoyer dans la poubelle à jambes.

**R.L.** Où avez-vous pêché l'inspiration pour cette très jolie scène, presque surréaliste, du milieu du film ?
**T.J.** En fait, c'est tout un coktail d'éléments disparates. Terry Gilliam n'avait pas pu placer l'histoire de l'éléphant dans *Time Bandits*. « Je voudrais bien trouver un moyen de la caser quelque part », me disait-il toujours.. « On ne l'a pas vue dans *Time Bandits !* ». Et puis Graham avait toujours rêvé de se déguiser de la sorte...

**R.L.** Et où avez-vous trouvé l'idée du bâtiment de *The Grimson Permanent Assurance ?*
**E.I.** C'est Terry qui passe son temps à dessiner des trucs comme ça. C'est d'ailleurs la première chose qu'il fait quand il arrive en réunion. Et c'est comme ça depuis toujours.
**T.G.** Nous avions pensé que les villes se déplaçaient dans le lointain, pour éviter les attaques aériennes, je crois. Et puis ça me paraît une application logique de toutes les bâches qu'on voit sur les échafaudages des imeubles en cours de ravalement. Il est inévitable qu'elles se transforment en voiles, tôt ou tard.
**T.J.** Au départ, c'était censé être fait par animation, n'est-ce pas, Terry ?
**T.G.** Pas vraiment. Ça, je crois plutôt que c'est ce qu'avaient rêvé certaines autres personnes.

**R.L.** Etait-ce fait au moyen de maquettes ou d'animation image par image ?
**T.G.** Un peu de tout ça, en fait. C'étaient des maquettes. Nous avons fait faire une façade de bâtiment. Il y a un plan d'extérieur où la chaîne est fixée dans le sol. C'était le bâtiment de la Lloyds, dans la Cité de Londres. Ils ne se sont jamais rendu compte qu'en réalité nous nous moquions un peu d'eux, quelque part. C'était une compagnie d'assurances, et il y est question de bâteaux. Pure coïncidence, d'ailleurs, que ce choix. Le P.D.G. a bien essayé de nous empêcher, et il a écrit à la police pour dire qu'on ne pouvait pas laisser faire des choses pareilles, alors il a fallu qu'on se glisse là-bas pendant le week-end et qu'on maintienne la chaîne à quelques centimètres de la façade, puisqu'il n'était pas question d'y toucher, n'est-ce pas ! On s'en est sorti grâce à une grande grue qui tirait la chaîne vers le haut. Et nous avions une trouille bleue que la police n'arrive pour nous faire déguerpir.

**R.L.** Aviez-vous toujours eu l'intention de faire de cet épisode un moment aussi court ?
**T.G.** Cela devait reposer le public de la comédie intense qu'est tout le reste du film. Dans nos films précédents, nous nous sommes rendus compte que vers les deux-tiers d'un long métrage, rien ne semble très bien marcher, personne ne rit. Le public en a-t-il assez de rire, nous n'en savons rien. Mais nous nous sommes dit que c'était le moment où jamais d'introduire des brides d'aventure, rien que pour permettre aux spectateurs de se détendre un peu. Par malchance, cela a pris un peu d'extension et à cet instant précis, ça ne marchait pas.
Une fois, fini, cela semblait un peu bizarre. C'est qu'on ne peut pas « faire changer de vitesse » les spectateurs aussi vite qu'il faudrait. Ils suivent l'action, puis tout d'un coup il y a ce truc-là, et ils s'imaginent tout simplement que c'est le décor d'un nouveau gag. Seulement cela continue, sans s'arrêter au bout de trente secondes : cela dure bien encore une minute, et puis une autre, et ils n'arrivent pas à comprendre ce qui se passe. Cela devenait un problème. Nous avons alors essayé de le placer au début du film et ça a semblé mieux marcher ; à ce moment-là, les spectateurs n'ont pas d'idée préconçue. On ne nous voit qu'à de très brefs instants, dans cette scène. Ce qui nous permettait aussi d'intervenir au milieu du film, dans ce gag où nous attaquons le film.

**R.L.** Vous aviez prévu dès le départ de faire faire ça par des vieillards ?
**T.G.** Oui, cela me plaisait beaucoup de voir des octogénaires se comporter de cette façon.
**R.L.** En fait, c'étaient tous des cascadeurs ?
**T.G.** Non, il n'y en avait qu'un. C'étaient de vieux musiciens, et des gars de cette sorte. Nous avons eu un mal fou à trouver ces octogénaires. Mais le moins qu'on puisse dire, c'est que cela leur a fait vraiment plaisir ! Il y avait des années qu'on ne leur avait pas demandé de se conduire ainsi, de grimper sur le toit des maisons et de faire tout ce que leur médecin devait vraisemblablement leur interdire. Ils se sont bien amusés. Personne n'a été blessé. Nous n'avons déploré qu'une catastrophe... Enfin, n'importe comment, il n'était pas sympa.

**R.L.** Il y a eu un accident lors du tournage ?
**T.G.** Le dernier jour, après un fameux déjeuner. Un des gars a trébuché sur quelque chose et il est parti à la renverse. Il s'est cassé le pied, voilà. C'est dommage, parce que, en dehors de ça, tout s'est parfaitement déroulé ; ils se sont tirés de leurs cascades sans aucun problèmes. Le dernier jour, ça faisait une sacrée bande de copains ; ils avaient plutôt bien vécu et l'un d'eux a trébuché...
**E.I.** «Un homme se casse le pied au cours du tournage du film des Monty Python...» Pas de quoi faire la manchette des journaux...

**R.L.** Etait-ce Michael Caine, dans la séquence de la guerre des Zoulous ? Après tout, *Zoulou* était son premier grand film...
**E.I.** Comme vous dites !

**T.G.** Nous aurions bien voulu avoir tout plein de grandes vedettes dans le film, mais aucune ne voulait se voir dedans...
**T.J.** Oui, Clint Eastwood, Julie Andrews et Paul Newman, tout le monde nous a envoyé promener.. Paul Newman a réfléchi quelque temps et puis nous avons reçu de lui une lettre charmante disant qu'il aurait bien voulu, mais qu'il préférait éviter. Quant à Clint, il ne s'est même pas donné la peine de répondre à notre lettre.
**E.I.** Au fait, il faut expliquer cette séquence du milieu du film. On ne leur avait pas seulement demandé de figurer dans cette partie. On voulait que des vedettes expriment leur point de vue sur le chauffage des salles de cinéma ; elles étaient censé discuter avec le directeur de la salle et lui dire que le chauffage était trop fort et que si l'on était assis trop près de la bouche de chaleur, on risquait bien de ressortir de là rouge comme une écrevisse... Voilà ce qu'on leur demandait de faire. Et qu'elles ont refusé. On a donc été obligé de supprimer la séquence.

**R.L.** Lorsque vous écrivez ce genre de film, le script, est-il précis, ou bien vous réservez-vous le droit d'improviser ?
**T.J.** Il faut qu'il soit le plus précis possible si l'on veut que les gags fonctionnent. Il est indispensable que tout soit prévu, les accessoires, les décors, surtout ce qui doit être fabriqué à l'avance.
**T.G.** Parmi les choses qui ont été inventées au cours du tournage, il y a le moment où Eric se met à astiquer la lentille de Mike. Ca fait partie des gags inventés sur le coup.
**T.J.** C'est au moment où les portes de l'ascenseur s'ouvrent, et Eric inflige un « Canonlingus » à l'appareil photo de Mike !

**R.L.** N'êtes-vous pas frustrés lorsque vous entreprenez quelque chose individuellement d'entendre le public parler

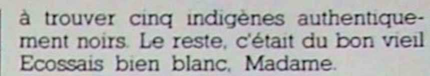
d'un autre « film des Monty Python » !
**E.I.** Sûrement. D'autant que c'est surtout *inexact*. Et c'est pour cela que ça nous ennuie. Parce que c'est l'une de nos plus grandes joies que nous évader pour faire des choses à nous, en dehors du groupe.
**T.G.** Cela s'est un peu calmé depuis presque deux ans.
**G.C.** J'en avais vraiment assez de m'entendre demander « Lequel êtes-vous ? » Comment voulez-vous répondre à une question pareille ?
**E.I.** Les gens ont besoin de nous coller des étiquettes, qu'est-ce que vous voulez. Je crois que nous avons tendance à voir des différences, là où le public ne voit pas grand-chose, et plus que quiconque.

**R.L.** Pensez-vous que cela ait nui à l'un de vos projets ?
**T.J.** Je crois que cela a pu affecter, dans une certaine mesure, le premier film de Terry : *Jabberwocky*. Cela n'avait vraiment pas grand-chose à voir avec un film des Monty Python ; on n'y riait pas pour les mêmes raisons.
**T.G.** Notre grande erreur aura été de faire, après *Holly Grail*, un film médiéval avec Mike Palin et Terry Jones. C'était vraiment chercher les ennuis. Et j'ai été très surpris quand j'ai lu les critiques de *Time Bandit*. Ils ne faisaient pas trop allusion aux Pythons. Il en était bien un peu question, évidemment, mais au moins les spectateurs l'avaient-ils perçu comme un film d'un genre tout différent. C'est l'avantage de donner la vedette à un petit garçon entouré de six nains. Je crois qu'il y avait aussi un peu de ça dans le film de Mike, *Le Missionnaire*. Le degré d'humour y est différent.

**T.J.** Cela n'empêche pas ceux qui n'ont pas aimé *Le Missionnaire* de le comparer aux films des Monty Python ; ce qui prouve amplement qu'ils n'y ont rien compris. Quant à ceux qui l'ont aimé, ils ont bien vu que c'était autre chose.
**T.G.** Ils ne disent pas que c'est un John Ford de troisième catégorie...
**E.I.** C'est pourtant ce que c'est, non ?

**R.L.** Avez-vous pensé depuis le début à tourner en Tunisie, ou bien aviez-vous décidé dès le départ que c'était le seul endroit où vous ne vouliez *pas* aller ?
**G.C.** Je n'étais pas contre, non...
**E.I.** La Tunisie, c'était *les trois* seuls endroits où je ne voulais absolument pas mettre les pieds !

**T.J.** En fait, je ne sais pas ce qui s'est passé. La scène avec les Zoulous, nous aurions dû la filmer en Afrique. Mais pour une raison ou une autre, nous nous sommes retrouvés en train de la tourner juste à côté de Glasgow.
**E.I.** C'est exactement la même chose. Très africain !
**T.J.** En réalité, il y a bien eu une révolte des indigènes. Le jour du tournage de la charge des Zoulous, nous voulions tout simplement qu'il fasse beau ; il fallait un ciel bleu, sans quoi cela aurait vraiment fait trop écossais. Or tous les nuages de l'hémisphère nord s'étaient donné rendez-vous au-dessus de Glasgow, et la pluie était au rendez-vous. Nous attendions les 150 Zoulous que nous avions recrutés sur place, de véritables Ecossais pur fruit.
Tout d'un coup, nous avons entendu une rumeur s'élever des loges : les indigènes se révoltaient. Ils prétendaient qu'on ne leur ferait pas mettre des petits costumes aussi parcimonieux par un froid pareil. Ils refusaient tout simplement de les enfiler ; il a fallu les renvoyer chez eux et en autocar, s'il vous plaît. Il y avait 150 scènes affreuses du côté des loges. Nous n'avons pas pu tourner. Il a fallu remettre le tout au lendemain. Ce jour-là, nous avions 100 Ecossais *blancs* qu'il a fallu passer au noir de charbon, pour commencer, et auxquels nous avons dû coller une perruque. Cela nous a pris toute la journée et nous n'avons pu commencer à tourner que vers 5 heures. Mais à ce moment-là, le *soleil* s'est montré !
Voilà pourquoi on ne voit pas un seul gros plan des indigènes ; enfin, juste une demi-douzaine : nous avions réussi



à trouver cinq indigènes authentiquement noirs. Le reste, c'était du bon vieil Ecossais bien blanc, Madame.

**R.L.** Avez-vous un message à faire passer avec vos films ? Seriez-vous déçus que les spectateurs quittent la salle après avoir vu le film et n'y pensent plus jamais ?
**G.C.** Ça, sûrement. Avec celui-là, en tout cas, et avec *Brian*, aussi. Nous avons été très heureux que cela fasse un peu réfléchir les gens.
**T.G.** Je crois que c'est très bien. Après tout, on peut le voir à des degrés différents. Il y a ceux qui y voient, au premier degré, un spectacle provocant un peu idiot, et ceux qui en parlent de façon pompeuse !
**T.J.** Si ça marche à ce point-là, cela ne peut que servir l'aspect comique des choses. C'est encore plus drôle.
**R.L.** Par quoi estimeriez-vous avoir été influencés ?
**Tous les Python en chœur.** L'alcool, la drogue !
**E.I.** Je crois que toutes les comédies anglaises baignent dans un climat surréel.
**R.L.** Vous ne reconnaissez pas l'influence du *Goon Show ?*
**G.C.** Vers treize ou quatorze ans, nous l'avons tous suivi à la radio. Bien sûr, que cela a eu une influence sur nous. Comparé aux émissions de radio de l'époque, c'était parfaitement anarchique, cela échappait totalement au moule de toutes les autres comédies radiophoniques. De sorte que, si cela nous a effectivement influencés, cette influence n'a pu être que libératoire.
**T.J.** (se tournant vers le magnétophone). Michael, à toi d'avoir le dernier mot. Quelles sont tes impressions ?
**M.P.** Ah-ah-ah, tu essayes de me coincer, hein ? Du poisson ? Bien sûr, que je mange du poisson. Je ne vois pas ce qu'il y a de mal à ça. Autrement, ils envahiraient le monde. Si on les laissait faire, on en trouverait partout. Je crois que c'est tout le problème de la vie, non ? Nous sommes obligés de manger les autres pour nous défendre. Voilà, c'est comme ça ; c'est le sens de notre vie, et c'est pour cela que nous sommes tous là.

(Trad : *Dominique Haas*)



G.B. : 1983
**Production :** Universal. **Prod. :** John Goldstone. **Réal. :** Terry Jones. **Scén. :** Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle Terry Jones, Michael Palin. **Phot. :** Peter Hannan. **Dir. art. :** Harry Lange et Richard Dawking. **Mont. :** Julian Doyle. **Mus. :** Idle, Jones, Palin, Chapman, Cleese, John du Prez, Dave Howman, André Jacquemin. **Son :** Garth Marshall. **Déc. :** Simon Wakefield. **Maq. :** Maggie Weston. **Cost. :** Jim Acheson. **Cam. :** Dewi Humphreys. **Animation et séquence spéciale :** Terry Gilliam. **Chorégraphie :** Arlene Phillips. **Supervision effets spéciaux :** George Gibbs. **Modèles :** Valérie Charlton, Carole de Yong. **Effets optiques :** Paul Whitbread, Roy Fields, Kent Houston, Tim Spence. **Effets spéciaux :** Richard Conway, Bob Hollow, Dave Watson, Ray Hanson. **Int. :** Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Tery Jones, Michael Palin, Carol Cleveland, Judy Loe, Simon Jones, Andrew MacLachlan, Patricia Quinn, Mark Holmes, Valérie Whittington. Dist. en France : C.I.C. 103 mn. Technicolor. **(8-6)**



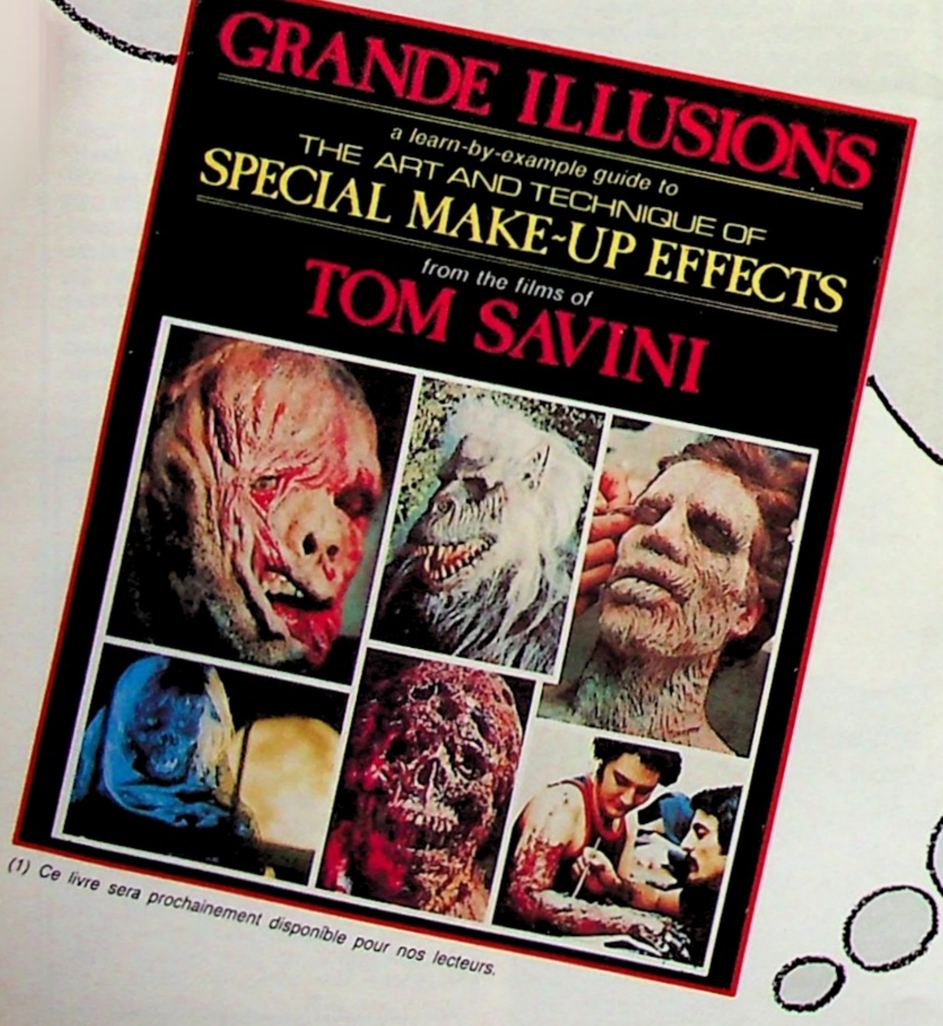

Le mois dernier, l'Ecran Fantastique vous a permis de faire plus amplement connaissance avec l'un des plus brillants maquilleurs du cinéma d'épouvante, Tom Savini. Ce dernier nous avait alors appris la parution d'un livre consacré à sa carrière. C'est désormais chose faite et « Grande Illusion » (1) (The Art and Technique of Special Make-up Effects), très attendu par nos lecteurs devrait passionner aussi bien les amateurs que les profanes ; le maquillage a pris, en effet, au sein du cinéma d'épouvante une place comparable à celle des effets spéciaux optiques dans le Space-Opéra, offrant un outil, technique et artistique, indispensable pour provoquer l'effroi des spectateurs. A chacune des pages de ce livre tournée avec délectation, nous sommes non seulement saisis d'admiration devant l'œuvre de Tom Savini, mais aussi confortés dans l'idée que le cinéma d'horreur a souvent (ne serait-ce que grâce au pouvoir d'imagination qu'il a suscité chez les maquilleurs du genre) sa place dans le fantastique. Un tel ouvrage, outre le mérite de nous ouvrir les portes du studio de Savini et de nous livrer ses créations monstrueuses et magnifiques, disculpe un certain cinéma de « gore », qui a contribué à développer l'art du maquillage tout en révélant des cinéastes tels Romero dont il est souvent question dans « Grande Illusions ». Mais le « gore », commercialisé à outrance, a perdu sa saveur acide qui en faisait un genre dangereux voici quelques années et à présent Savini se déclare enchanté d'user ses talents sur les monstres éblouissants de *Creepshow*.

Guide des principales techniques utilisées dans les effets spéciaux de maquillage et regard sur les prouesses de la carrière de Tom Savini, « Grande Illusion » reprend la filmographie de ce dernier depuis *Le mort-vivant* de Bob Clark




jusqu'à *Creepshow*. Il s'ouvre sur une dédicace à Lon Chaney Senior et aux plus grands magiciens en la matière (sans oublier le génial Jack Pierce !) qui ont « porté cet art à maturité », déclare Savini, et « ont permis aux débutants d'être initiés à cette profession ». Après des articles écrits par Romero et Stephen King, Tom Savini s'attache à nous expliciter film par film, les scènes-chocs tels la tête qui explose dans *Maniac*, le ventre déchiqueté d'où s'écoulent des grappes d'intestins dans *Zombie*, le visage brûlé du monstre de *Carnage* et toutes les créatures fabuleuses de *Creepshow* : morts-vivants couverts d'algues aux corps boursouflés, spectres et squelettes vivants, sans oublier « Fluffy », une « chose » simiesque se nourrissant de chair humaine !

Le livre est truffé de textes décrivant les problèmes particuliers aux films d'épouvante et auxquels doivent faire face les apprentis-maquilleurs : tout d'abord le dessin de pré-production, indispensable pour deviner l'aspect final du maquillage, puis la manière de fabriquer




(1) Ce livre sera prochainement disponible pour nos lecteurs.

fausses dents, mâchoires ou tête artificielle, le latex et son application, etc... Savini indique par ailleurs judicieusement une liste des fournisseurs américains les plus compétents en la matière. Films et thèmes abordés dans « Grande Illusion » sont illustrés par des photos exclusives — dont un grand nombre proviennent de la collection personnelle de Savini — et par des croquis qui permettent au profane de mieux comprendre les différents trucages expliqués. A cet effet, il est bon de souligner que le style clair et vif du livre (où l'humour a souvent sa place) permet à celui-ci d'être lu, compris et apprécié par le lecteur non obligatoirement spécialisé en la matière.

Peu de films ont droit à une réelle présentation : il n'était pas question pour Savini de détailler ici des scénarios ou de livrer ses impressions de tournage. Tout en conservant un ton personnel, Savini fait preuve d'humilité et préfère s'effacer devant son œuvre, se lançant ainsi dès le début de chaque chapitre directement dans le vif du sujet. Voici comment Savini, par exemple, décrit les étapes successives de la fabrication, pour *Creepshow* du monstre de « The Crate », Fluffy, créature « furieuse, aux yeux phosphorescents, aux griffes géantes et aux dents démesurément longues ». Ce fut tout d'abord une longue conversation avec Rob Bottin, puis les premiers croquis, l'utilisation de lentilles de contact spéciales, la sculpture du visage, les matériaux (latex, fibres de verre...) et techniques utilisés pour faire bouger mâchoires et sourcils de « Fluffly » et enfin la mécanique elle-même, manipulée parfois par sept différentes personnes simultanément !

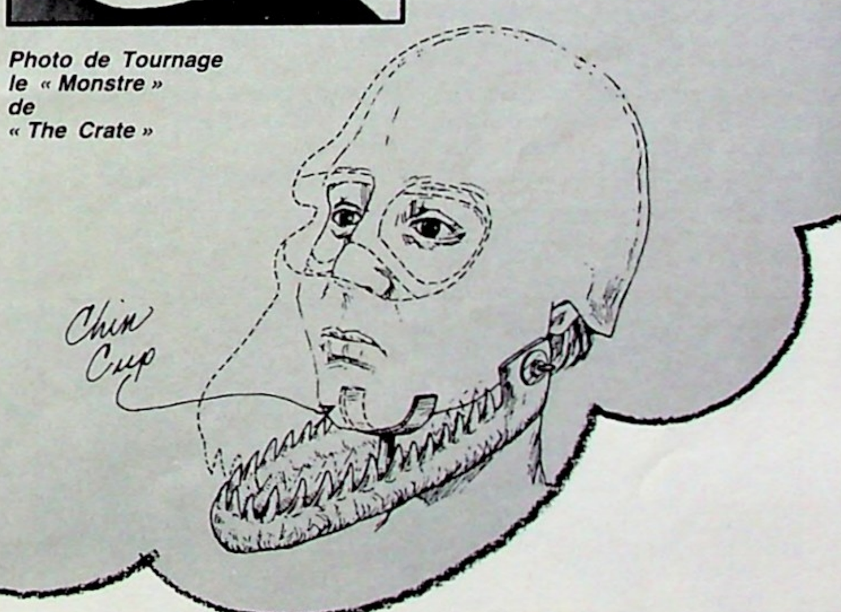
Chacune de ces étapes est accompagnée de photos qui, tout en dévoilant les trucages, demeurent saisissantes de vérité, terrifiant autant le lecteur, que le fut le spectateur ! Il est intéressant de noter à quel point des effets spéciaux mécaniques élaborés côtoient dans la production de *Creepshow* des effets d'une simplicité désarmante : lors d'un plan où l'on voit la tête d'une actrice posée sur une assiette (!), cette personne est en fait assise sur une chaise. Toute la partie inférieure du cou est masquée par un rideau de velours noir, de sorte que dès la prise de vue, seule la tête de l'actrice, autour de laquelle Savini avait construit un plateau, était visible.

D'autres « Grandes Illusions » allient ingéniosité et un minimum d'habilité technique : dans l'une des séquences de *Creepshow*, un coup de pistolet envoie une balle à travers le crâne d'Adrienne Barbeau. En fait, un détonateur relié par un fil au front de Barbeau y provoquait une mini-explosion (air comprimé) qui faisait jaillir une petite pastille de plastique « couleur chair ». Derriere celle-ci, du sang surgissait, alimenté à travers un tuyau par une seringue manipulée à quelques mètres de Barbeau...

Au beau milieu de « Grande Illusion », on découvre un luxueux cahier de photos couleurs composant l'ensemble de la carrière de Savini. *Creepshow* se taille la part du lion, tandis que l'une des dernières pages nous confirme, si besoin était le génie de Savini qui se métamorphose d'image en image en Benjamin Franklin pour les besoins d'une pièce où il incarnait l'illustre président des Etats-Unis. Ce sont des photos, encore une fois, qui concluent « Grande Illusion » : Savini peignant une tête artificielle à son effigie (il la fera exploser dans *Maniac*), l'équipe de *Maniac* réunie autour de Joe Spinell hilare, un



***Photo de Tournage le « Monstre » de « The Crate »***




# CREEPSHOW-BIS

*Accompagnant la sortie en France de* Creepshow, *deux nouveaux livres vont contribuer à faire de ce film le cauchemar cinématographique de l'été ! Comble de l'horreur, des expositions de « monstres » et un train-fantôme avec fumigènes et hologrammes sont prévus dans les salles de Paris et de province accueillant ce film-événement !*

couteau lui ouvrant le crâne, « Fluffy » dorloté par l'équipe qui avait été chargée de l'animer et enfin Savini assis en tailleur, l'air malicieux, au beau milieu de centaines d'images illustrant sa courte, mais déjà brillante carrière.

« Grande Illusion » n'est pas seulement un guide précieux pour qui veut s'initier à l'art du maquillage : il devrait émerveiller tout amateur de cinéma d'épouvante et d'horreur.

Une des idées maîtresses qui présida à la conception de *Creepshow* fut de traiter les nouvelles spécialement écrites par Stephen King avec le ton et l'esprit d'une bande dessinée filmée. On demanda à Jack Kamen qui fit partie de l'équipe des célèbres « E.C. Comics », ces chefs-d'œuvres de terreur et d'humour des années cinquante, de dessiner l'affiche du film et les « cartoons » de liaison entre les différents sketches de *Creepshow*. Un « Creepshow Comics » devait donc logiquement voir le jour à partir du film. Mais c'est Berni Wrightson qui, contre toute attente (Kamen avait d'abord été pressenti), se chargea de créer cette bande dessinée (recemment éditée par « L'Echo des Savanes » - Albin Michel). Wrightson, à qui on doit la très belle « Créature des marais », n'a pas tout à fait su capter la violence imagée et l'humour acide de l'œuvre de Romero. Reprenant le film à la lettre, tout en ellipsant l'histoire qui y faisait office de liaison, Wrightson s'est contenté de calquer ses dessins sur les images de *Creepshow*, qui perd donc toute sa saveur dans ce présent ouvrage. Ainsi, la beauté vertigineuse des décors « verdoyants » de la ferme de Jordy Verrill, ce pauvre diable qui se transforme peu à peu en plante « alien », fait place à une histoire banale où l'on ne retrouve ni l'humour ni le drame exprimés dans le film. Mais il y a plus grave : les dialogues de King deviennent souvent pourvus ici d'une affligeante banalité. Lorsque le concierge de « La Caisse » est dévoré par le monstre, il s'écrie « Oh, . ça fait mal ! Aïe ! Ca fait maaal ! » Pis encore, les titres des sketches « Something to Tide you Over » et « They're Creeping up on you ! » deviennent respectivement « Messes basses et marée basse » et « Ça grouille de partout »...

Ainsi présenté, on ne comprend plus très bien l'opportunité d'un tel recueil qui, s'il nous procure parfois le plaisir de retrouver des scènes savoureuses, en particulier les plans sanglants que Wrightson a su transcrire brillamment, nous gâche à l'inverse, par son côté aseptisé et sans originalité aucune par rapport au film, le souvenir d'un des plus beaux et drôles « Horror movies » de ces dernières années. On peut encore déplorer l'indélicatesse des éditeurs de publier un tel livre dévoilant la quasi-totalité des plans-chocs du film, plusieurs mois avant sa sortie !

**Robert Schlockoff**





# LA VIE

Alain Resnais nous propose un nouveau jeu cinématographique : le jeu du balancier à travers le miroir, jeu d'une extraordinaire efficacité à l'aide duquel il retrace deux tentatives de créer un avenir meilleur, entrecoupées des agissements réels et virtuels (l'autre côté du miroir cher à Lewis Carroll) d'un petit groupe d'enfants tendant à une entreprise somme toute analogue. Vingt-deux ans après *L'année dernière à Marienbad*, Resnais a construit un film d'une modernité époustouflante dont la richesse tient autant au propos qu'au découpage, au système narratif qu'au décor, aux images qu'à l'interprétation.

Mais, ce qui frappe essentiellement, c'est la symétrie se manifestant tout au long de la trame avec d'autant plus d'efficacité que le mouvement pendulaire force à la comparaison entre un temps et un autre temps, un être et un autre être, une situation et une autre. Symétrie de contraires, car tels sont l'expérience de Forbek et le séminaire de 1982. En effet, si la première vise bien à la création d'hommes nouveaux et s'y emploie par une sorte de manipulation d'adultes dont on abolit la mémoire, le second travaille en revanche sur le matériau pédagogique afin d'en obtenir une méthode applicable à l'enfance. Le but est identique, c'est le

# EST UN ROMAN



parcours qui ne l'est pas. D'autant plus qu'à la manière quasi occulte de l'une correspond une forme d'une totale laïcité pour l'autre.

Dès lors, le jeu antithétique peut s'étendre et se préciser dans tous les compartiments du film. C'est un peu comme si la scène d'une époque se déroulait devant un miroir magique qui en reflèterait la situation inverse. Ainsi, en 1919, un seul homme commande, exalte, captive sinon capture, sorte de Fu-Manchu de la paix et du bonheur ; en 1982 au contraire, ce sont des volontés multiples, des doctrines diverses, des individualités fortes qui s'amalgament autour d'une sorte de fantoche, Georges Leroux (Robert Manuel) qui ne sert plus en l'occurrence que de catalyseur. De même, à la bonne humeur qui préside aux prémices des débats, à l'humour qui jaillit des situations particulières de l'aréopage de 1982, répondent le silence et les inquiétants agissements des prêtres de l'expérience primitive. Et c'est encore à Livia, calculatrice, curieuse et finalement iconoclaste que correspond la naïve, délicate, fragile Elisabeth Rousseau (Sabine Azéma), la plus motivée, cependant, de tous les participants au colloque. Système autoritaire contre assemblée démocratique (sinon anarchique) ; organisation modèle contre un imprévu presque systématique ; envers contre endroit. La vie *est* un roman nous affirme le titre et, pourtant, Mlle Aubertin n'assurera-t-elle pas à quelques instants de la fin que la vie *n'est pas* un roman ? Mais ramener le film à sa seule construction originale sinon géniale serait lui prêter un rigorisme auquel il s'efforce d'échapper à chacune de ses images. En fait, à l'instar de la façon dont Resnais dirige ses interprètes en les laissant croire à une totale liberté de jeu, le scénario se déroule comme une improvisation de tous les instants. Projets contrariés, désirs insatisfaits, espérances déçues se succèdent en permanence, procurant au spectateur une multiplication de surprises ravivant constamment son attention. En fait, il semble bien que cette alternance découle tout simplement de la dualité imaginaire/réel présente depuis l'annonce même du titre : *vie* et *roman*.

C'est toutefois ailleurs encore qu'il faut rechercher la force de l'impact de l'œuvre sur le spectateur attentif. L'interprétation d'abord, essentielle pour convaincre et qui, pour la première fois sans doute chez Resnais, du moins de façon aussi évidente, autorise le passage du rire aux larmes. Vittorio Gassmann endosse avec virtuosité l'identité d'un architecte suffisamment gouailleur et coureur de jupons pour camoufler la solitude de son cœur ; Sabine Azéma révèle un talent qui devrait s'épanouir à l'avenir tant est forte sa présence dans le château Forbek des années 80. Mais il faudrait citer les autres, tous les autres, car il semble bien que la direction d'acteurs n'a pas permis qu'une quelconque dissonnance détruise le concert des convives à ce majestueux repas.

Le décor occupe une place prépondérante, permanente et trop évidente pour ne pas contribuer aussi à la mise en condition des interprètes et du public. C'est le décor qui donne à la partie 1919 ce côté Harry Dickson-Gaston Leroux-Louis Feuillade (mais ne sommes-nous pas censés être retournés à cette époque ?) particulièrement réjouissant. Et c'est le décor encore (peint cette fois par Enki Bilal) qui autorise le passage dans le Pays des Merveilles. Qui en serait surpris ? Resnais ne fut-il pas le chef d'orchestre du splendide ballet de caméra dans les galeries et les jardins du rendez-vous de Marienbad ?

Chef d'orchestre, Resnais l'est d'une autre façon pour avoir songé à parsemer les dialogues de paroles chantées et ouvert ainsi le film à une nouvelle dimension esthétisante, procédé qui accélère, en même temps qu'il l'accentue, sa force émotionnelle. Quelle est donc la forme d'art que Resnais ne maîtrise pas ? Jeu, divertissement, distraction, spectacle, *La vie est un roman* est donc tout cela et, plus encore, l'ouverture à une réflexion sur la vanité des utopies comme sur leur nécessité puisqu'elles s'incrustent en chacun de nous dès notre plus tendre enfance. Film sur l'enfance : enfance perdue et enfance retrouvée, film sur l'amour tout simplement : amour gagné, amour déçu et amour contrarié responsable, par exemple, des folies de Forbek comme de son échec. Film sur le roman enfin, et, donc, film sur le rêve, apportant au spectateur-explorateur l'évasion que celui-ci mérite...

Jean-Pierre Fontana

France. 1983 — Production : **Philippe Dussart/Films A2/Fideline Films/Films Ariane/Filmedis.** Prod. : **Philippe Dussart.** Réal. : **Alain Resnais.** Scén. : **Jean Gruault.** Phot. : **Bruno Nuytten.** Dir. art. : **Jacques Saulnier** et **Enki Bilal.** Mont. : **Albert Jurgenson.** Mus. : **Philippe Gerard.** Son : **Pierre Lenoir.** Cost. : **Catherine Leterrier.** Int. : **Vittorio Gassman** (Walter Guarini), **Ruggero Raimondi** (Michel Forbek), **Geraldine Chaplin** (Nora Winkle), **Fanny Ardant** (Livia Cerasquier), **Sabine Azéma** (Elizabeth Rousseau), **Pierre Arditi** (Robert Dufrene), **Martine Kelly** (Claudine Obertin), **Samson Fainsilber** (Zoltan Forbek), **Veronique Silver** (Nathalie Hoberg), **André Dussolier** (Raoul Vandamme), **Robert Manuel** (Georges Leroux). Dist. en France : A.A.A. 110 mn. Fujicolor et Eastmancolor. **(20-4).**

NOUS AVONS DEJA PARLE DE :

**ZOMBIE** de George A. Romero (E.F. n^os^ 12 et 25)

## TABLEAU DE COTATION

**AS** - Alain Schlockoff - **GD** - Guy Delcourt - **GG** - Gilles Gressard - **CK** - Cathy Karani - **GP** - Gilles Polinien - **JCR** - Jean-Claude Romer - **RS** - Robert Schlockoff.

| TITRE DU FILM | AS | GD | GG | CK | GP | JCR | RS |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **LA VIE EST UN ROMAN** Alain Resnais | 2 | 4 | 0 | 2 | | 3 | |
| **ZOMBIE** George A. Romero | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 3 | 4 |

4 : Excellent - 3 : Bon - 2 : Intéressant - 1 : Médiocre - 0 : Nul

# AU-DELA DU «DERNIER COMBAT»

Alors qu'il venait d'entreprendre la réalisation de ce qui allait être *Le dernier combat*, Luc Besson fit appel au studio Blue Island Production, pour la conception de maquettes et effets spéciaux qui devaient s'intégrer à son film pour en devenir les morceaux de bravoure visuels. Blue Island qui dispose d'un matériel de pointe et de techniciens hautement qualifiés en ce domaine, réalisa la commande de Besson et de surprenantes séquences virent le jour. Pourtant, si ces scènes furent tournées elles devaient, néanmoins, ne jamais être exploitées, ce qui peut sembler regrettable devant la pauvreté visuelle du *Dernier Combat*.

En effet, malgré l'important travail requis à cet effet et pour d'obscures raisons, ces étonnantes séquences d'effets spéciaux furent abandonnées et le film, qui en fut démuni, ne présenta plus qu'un visage infiniment désertique.
Afin que vous puissiez découvrir et juger cet aspect inédit du film de Luc Besson, nous avons tenu à vous dévoiler en exclusivité ces photos illustrant la vision d'un Paris apocalyptique !





# LA GAZETTE DU FANTASTIQUE














## LE CINE-CLUB

A peine avions-nous découvert Montparnasse, que nous investissions le Marais. C'est en effet à deux pas de Beaubourg et à cinq minutes du Forum des Halles que c'est tenue la récente soirée de notre ciné-club mensuel, animée par la nombreuse présence de nos lecteurs et de leurs amis. Pour cela, nous avons choisi une salle pittoresque, le Rivoli-Beaubourg, récemment rénové par ses nouveaux et dynamiques responsables avides d'innovations. Toute étirée sur une longueur offrant une insolite perspective sur l'écran et dotée d'un balcon (qui en évoquera un autre pour beaucoup), cette salle sympathique offre l'atmosphère propice aux retrouvailles mensuelles des amateurs venus des quatre coins de Paris et de la banlieue.
En ce mercredi 27 avril, deux films américains inédits (choix pour lequel nous avons opté et que nous voulons maintenir pour en offrir la primeur et souvent l'exclusivité à nos lecteurs) étaient à l'affiche : *Teddy* de Lew Lehman et *Die Sister, Die* de Ronald Ken Foreman. Si le rythme lent du premier offrit aux spectateurs le loisir de se détendre, ce fut pour certains l'occasion de démontrer à nouveau leur sens de l'humour.
Après les mésaventures de ce singulier petit garçon possesseur d'un ourson aux pouvoirs diaboliques engendrant une hécatombe, le ton se fit plus lourd et l'atmosphère plus tendue avec *Die Sister, Die* qui nous entraîna au cœur d'une diabolique machination suscitée par l'attraction irrésistible d'un héritage familial. Mystère, folie, macabres découvertes et secrets inavouables, firent de cette projection un suspense d'une heure trente tenant la salle sous son envoûtement.
Une soirée faite de surprises et de rires, et qui, une fois n'est pas coutume se termina, dans un silence religieux inspiré par la fin inattendue de *Die Sister, Die*...

●●●●●●●●●●●●●●●●●

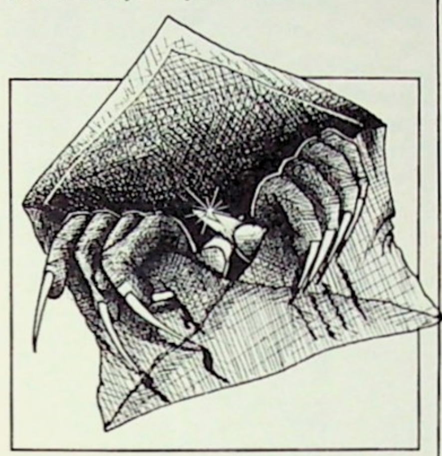
## NOUS AVONS REÇU :

*« Le temps sauvage »*, n° 2 (Jean-Marc Gros, Association Ozagen, 145, rue Paul-Bellamy, 44000 Nantes).
Mensuel édité par une association ayant pour but de promouvoir le cinéma fantastique et le « rock » à Nantes (!), *« Le temps sauvage »* est un petit fanzine traitant de l'actualité. A signaler : l'association produit également des 45 t de groupes amateurs français et invite ces derniers à se faire connaître !

*« Antinéa »*, n° 1 (Marc Toullec, Village de Kersuet, route de Camaret, 29160 Crozon).
Autre fanzine breton, photocopié, « Antinéa » étudie le cinéma fantastique d'hier et d'aujourd'hui, et consacre dans son premier numéro, un dossier au 12e Festival de Paris du Film Fantastique.

***Un concours de maquillage monstrueusement réussi, à Auxerre, prouvant l'imagination des fantasticophiles !***

« *Halloween* », n° 2 (Ramon Garcia, C/Boters n° 10-1°-1a, Barcelona-2, Espagne).
Imprimé en offset, « *Halloween* » est l'un des rares fanzines ibériques traitant du cinéma fantastique. Le n° 2 présente une étude sur James Bond 007 vu par le 7e art, tandis que le prochain sera consacré aux loups-garous à l'écran, et à Paul Naschy en particulier.



## Courrier des lecteurs

« L'évolution de l'Ecran Fantastique est plus que magistrale. Il lui a fallu du temps pour trouver le format et la formule adéquats, et le dernier numéro (33) vient confirmer ces dires ! Chaque mois, je m'extasie devant les luxueuses photos publiées. J'ai encore en tête les dossiers de *E.T.* et de *Dark Crystal,* qui illustrent à eux seuls l'esthétisme et le soin apportés à la confection de vos articles. J'ai été ravi de constater également l'expansion de la rubrique vidéo, et surtout l'apparition d'un somptueux poster mensuel en papier glacé au centre de la revue. La création des fiches-films est sans aucun doute une super-idée, et croyez bien que ces fiches constituent une collection précieuse. J'aimerais aussi insister pour que soit développée la rubrique « Les premières images ». Je désirerais également trouver davantage de reproductions d'affiches de films en format réduit, mais surtout conservez le graphisme varié des titres de vos articles et dossiers qui s'ajoute encore au luxe de l'Ecran Fantastique. Et puis, pour son prix, c'est un véritable bijou que je tiens dans les mains chaque mois ! ».

**Marc Reymond, Thonex, Suisse**

« L'Ecran Fantastique s'est singulièrement amélioré lors du dernier numéro (33). Le panachage actualité-dossiers/archives devrait combler tout le monde. Personnellement, je suis enthousiasmé par cette formule, qui gâte le cinéphile et le simple amateur de cinéma fantastique. Autant dire que j'en attends beaucoup, car il est tellement de domaines inexplorés dans le genre : je pense aux réalisateurs Byron Haskin, Mario Bava, Antonio Margheriti ; aux acteurs Christopher Lee, Vincent Price ; et aux thèmes oubliés (les serials, Faust, Alice aux pays des merveilles, etc.).
Quant aux articles de fond (style de « SF » selon JP Andrevon : remarquable !), ils doivent avoir une place également : le souci de suivre l'actualité de près ne doit pas nuire à la réflexion, bien au contraire ! L'horrorscope est des plus informatifs, mais quand on connaît le nombre de projets échouant, il serait agréable de savoir ensuite à quel degré le film a été éventuellement abandonné ».

**Marc Toullec, 29160 Crozon**

## REST IN PEACE

BUSTER CRABBE : né le 7 février 1908 est décédé le 23 avril dernier à Scottsdale, Arizona. Agé de 75 ans, Buster Crabbe avait commencé sa carrière cinématographique après avoir remporté la médaille d'or du 400 mètres aux Jeux Olympiques de Los Angeles, en 1932, et avait récemment fait un « come-back » dans un film d'épouvante à petit budget, réalisé par Fred Oden Ray : *It Fell from the Sky* (également connu sous le titre de *Alien Dead),* produit par Henry Kaplan *(I Drink your Blood).* Buster Crabbe s'illustrera dans de nombreux serials dont il fut la vedette, et incarna notamment *Tarzan, Buck Rogers, Flash Gordon* et *Billy le Kid* (voir E.F. n° 15, p. 12).

• SERGE DE POLIGNY : Disparu le 23 mars à l'âge de 79 ans, le réalisateur français, Serge de Poligny, ancien peintre et décorateur, est surtout connu pour deux films fantastique tournés pendant l'Occupation : *Le baron fantôme* (1943) dont les dialogues furent écrits par Jean Cocteau, et *La fiancée des ténèbres* (1944), à l'envoûtant climat onirique.
On lui doit également la version française de *Gold (L'or),* avec Pierre Blanchar et Brigitte Helm (1934), où de gigantesques machines électriques permettaient de produire de l'or artificiel.

• **Bruxelles 83 :** Le 1er Festival du Film Fantastique de Bruxelles s'est achevé après avoir remporté un brillant succès. Le Jury, présidé par Roy Ward Backer, a accordé son Grand Prix à *La chasse sauvage du roi Stakh,* tandis que *Le dernier combat* et *Galaxina* recevaient respectivement le Prix de la Critique et le Prix du Public.

**LA PHOTO-MYSTERE : De quel film s'agit-il ? Envoyez (rapidement) votre réponse à « L'Ecran Fantastique » (solution dans notre prochain numéro).**



**Solution de la « Photo-Mystère » précédente :**
Il s'agissait d'une comédie fantastique de William Castle, « Trois fantômes à la page » (« The Spirit is Willing », 1966), interprétée par Sid Caesar, Vera Miles et Barry Gordon. Nous ont les premiers envoyé une réponse exacte : Serge Dubucq, François Calder et Christian Laurent.

## PETITES ANNONCES




Bon de commande à retourner à : **éditions temps futurs**

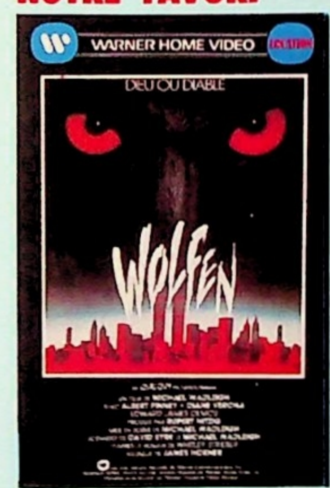
102, avenue denfert-rochereau 75014 PARIS - tél. (1) 322 50 14

**je desire recevoir L'ANNEE DE LA SF au prix de 75 F**
**+ port forfaitaire 10 F** cheque ☐ mandat ☐

nom .................................... prénom ...........................
adresse ...........................................................................
code.................. ville.............................................................

# VIDEO FANTASTIQUE

## NOTRE FAVORI




(U.S.A., 1980)
**INTERPRETATION :** ALBERT FINNEY, DIANE VERONA, EDWARD JAMES OLMOS
**REALISATION :**
MICHAEL WADLEIGH
**DUREE :** 1 h 40
**DISTRIBUTION :** WARNER HOME

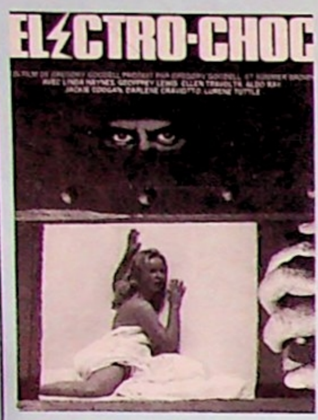
**SUJET :** « Le richissime financier Van Dermer, sa femme et leur garde du corps sont sauvagement et mystérieusement assassinés. L'inspecteur Wilson sera chargé de résoudre cette affaire qui le conduira à traquer des rôdeurs fantastiques surgis d'une cruelle nuit des temps... »

**CRITIQUE :** Ce film remarquable, à la fois thriller insolite et œuvre authentiquement fantastique (son scénario et les éléments dont il s'inspire), se révèle bien davantage un singulier « survival ». Singulier à plus d'un titre, car si le thème de la survivance se rapporte une nouvelle fois à la nature et à ses droits bafoués par l'homme, nous ne sommes plus ici dans un univers futuriste ou dans un environnement sauvage et isolé. En effet, *Wolfen* se situe au cœur de New York, et plus précisément dans la crasse et le délabrement d'un quartier du Bronx, sous les décombres duquel sont découverts des corps déchiquetés et lacérés, dont l'état évoque pour Wilson celui du couple récemment trucidé. Ses observations le conduisent à soupçonner un jeune Indien dont les propos symboliques et étranges l'intriguent, jusqu'au moment où des examens révèleront la présence de poils sur les organes des victimes ! Incrédule, Wilson comprendra que les meurtriers n'étaient pas des hommes mais des loups...

Michaël Wadleigh maîtrise admirablement sa réalisation, lui conférant des qualités techniques et artistiques qui viennent servir avec force et précision la sérieuse réflexion inspirée par *Wolfen*. Dès les premiers instants, le ton est donné dans la séquence où l'on voit mourir trois protagonistes. Dès lors, l'atmosphère se charge d'une lourde violence contenue : le vent qui s'infiltre entre les lamelles métalliques des mobiles décorant une petite place évoque un sinistre hurlement ; sournoisement la caméra rase le sol, tandis que l'image brusquement se modifie par le regard du meurtrier, et la mort s'élance, horrible et incisive. L'inquiétude s'instaure alors que l'on soupçonne déjà l'insolite nature du tueur suggérée par l'inhabituelle hauteur de la caméra. C'est Robert Blalack (responsable des effets optiques de *Stars Wars, Altered States, Cat People)* qui grâce à un système particulier de solarisation, amène le spectateur à découvrir notre monde par les yeux du loup, ingénieux procédé dont l'effet se trouve renforcé par une caméra rampant avec une étonnante fluidité, et par une bande-son modifiée sous la forme d'un écho. Le film se perçoit donc à deux niveaux : celui de l'homme et celui du loup, dont on peut conclure qu'il est le plus sensé (il trouve refuge dans une église, lieu que l'homme ne peut profaner ; s'il tue c'est uniquement pour subsister, s'attaquant au rebut de l'humanité : clochards, ivrognes, vieillards, qu'il dévore n'abandonnant que les organes malades instinctivement détectés). Ainsi que le déclare à Wilson l'Indien identifié au loup (mêmes origines sauvages, même besoin de liberté, même anéantissement de la race) : « Votre soif de technologie vous aveugle tant que vous ne possédez plus aucune notion des valeurs ; vos cités sont devenues de nouveaux déserts et vos cimetières (bidonvilles où l'homme relègue ceux qu'il méprise) sont à présent les nouveaux territoires des loups... ». C'est alors que Wilson comprendra l'origine des trois premiers meurtres : Van Dermer voulait faire raser les lieux dans lesquels la meute avait trouvé refuge ; celle-ci, désirant préserver les siens, a tué ! Une justification plausible aux yeux de Wilson dont la vie personnelle est un échec (vraisemblablement parce qu'il n'avait su protéger sa famille).
Une étonnante et spectaculaire décapitation met un terme à quelques séquences-choc filmées avec une percutante efficacité, tandis que *Wolfen* s'achève sur une vision ambiguë qui lui confère l'esprit d'une fable fantasmagorique...
Se distinguant d'un groupe de comédiens fort honorables, Albert Finney réussit une très attachante composition par laquelle il confère originalité, humour et tendresse à son personnage.
Un excellent spectacle, bénéficiant d'une version française d'une remarquable qualité.

**Cathy Karani**

Magazine dirigé par **Cathy Karani**, avec la collaboration de **Daniel Scotto.**




## ELECTRO-CHOC

(HUMAN EXPERIMENTS)
(U.S.A., 1978)

**INTERPRETATION :** LINDA HAYNES, GEOFFROY LEWIS, ALDO RAY, ELLEN TRAVOLTA
**REALISATION :** GREGORY GOODELL
**DUREE :** 1 h 30
**DISTRIBUTION :** VIP INEDIT

**SUJET :** « Témoin malencontreux d'un horrible assassinat collectif, Rachel Foster, une jeune chanteuse itinérante, se voit accuser injustement des crimes et condamnée à purger sa lourde peine au pénitencier de Gates. C'est dans ce lieu hors du monde que le docteur Kline s'adonne à de terrifiantes expériences sur certaines détenues dans le but de les réhabiliter socialement... »

**CRITIQUE :** Davantage qu'un témoignage sur les rouages pervers de l'univers carcéral ou sur les terribles conséquences de l'erreur judiciaire, ce petit film traite sobrement des effets de l'avilissement humain par la rupture des barrières psychologiques et sociales. L'odieuse méthode pratiquée par le docteur Kline démontre l'impact déplorable et souvent irréversible du conditionnement de l'individu. Car c'est effectivement en cela que réside le traitement de ce psychiatre dégénéré : un conditionnement apte à briser tout sentiment d'aspiration personnelle ou de rebellion envers un dogme. La peur étant bien sûr l'élément décisif de cette méthode ayant de tous temps fait ses preuves, sur l'être isolé autant que sur les foules (fanatiques religieux, tortionnaires, hommes politiques), briser la coquille de l'homme permettra à celui-ci de retrouver sa forme embryonnaire le mettant à la merci du pire. Telle sera l'expérience vécue par Rachel : rappel permanent du drame dont elle fut témoin (tableau, voiture, protagonistes) pour l'instauration d'une culpabilité latente, terreur psychologique (enfermée seule dans son bloc face à une voisine de cellule pendue !), terreur physique dérivée d'une phobie (lors d'une révulsante séquence où des milliers de cafards, scorpions et cancrelats envahissent le local dans lequel est enfermée Rachel). Un flot d'effroi savamment distillé dans le cerveau de l'héroïne (et du spectateur) d'où naîtra une créature brisée dont le mental aura régressé au stade de l'enfance et que Kline baptisera Sarah Jane Walker avant de prendre en main son éducation.

La conclusion inattendue de *Human Experiments* se voile d'ambiguïté, car si l'on retrouve Rachel chantant, sourire aux lèvres, le programme de sa tournée, affichée près d'elle, n'annonce-t-il pas une certaine *Walker ?*

*Electro-choc* est un film dérangeant, dont le sujet difficile est traité avec une grande pudeur écartant la facilité qu'aurait pu engendrer l'univers carcéral féminin. A nul moment Gregory Goodell ne cède à ce piège, préférant axer son propos sur une juste étude psychologique de ses personnages et des critères déterminant leurs réactions. Ainsi son héroïne, Linda Haynes, alliant à la fois force et douceur, traduit parfaitement la volonté et la fragilité de cette femmme, capable de tirer à bout portant pour se défendre, mais impuissante à maîtriser sa terreur devant quelques insectes. Les comédiennes qui l'entourent s'intègrent parfaitement à leurs personnages auxquels elles confèrent une sobriété qui répond au ton voulu pour le film. Geoffroy Lewis dont la silhouette a hanté une multitude de westerns, prête ici son regard bleu glacial au sinistre psychiatre devant lequel ses cobayes évoquent étrangement les petits souffre-douleur peuplant nos laboratoires.

Un film inédit à découvrir sans tarder pour ceux qui n'avaient pas eu la chance de le voir lors de son unique passage public en 1979, à l'occasion du 9e *Festival du Film Fantastique de Paris* au cours duquel spectateurs et membres du jury lui avaient fait un accueil enthousiaste, récompensant l'émouvante prestation de Linda Haynes par le Prix d'Interprétation Féminine. **(C.K.)**

## LES HISTOIRES EXTRAORDINAIRES

(France-Italie, 1967)

**INTERPRETATION :** JANE FONDA, ALAIN DELON, BRIGITTE BARDOT, TERENCE STAMP
**REALISATION :** ROGER VADIM, LOUIS MALLE, FEDERICO FELLINI
**DUREE :** 2 h 04
**DISTRIBUTION :** 3M VIDEO




**SUJET :** « En des époques et des lieux différents, trois récits nous dévoilent l'emprise du Démon de la Perversité sur quelques êtres... »

**CRITIQUE :** Inspirées d'Edgar Allan Poe, ces *Histoires extraordinaires* nous sont contées par de grands réalisateurs s'efforçant chacun de nous offrir au gré d'un sketch sa vision cinématographique du génial auteur. Hélas, le souffle fantastique qui illustra l'œuvre du grand écrivain américain ne parvient pas à franchir le mur de ces images, s'égarant parmi les ambitions et les fantasmes personnels des cinéastes. Ainsi le personnage de Frédéric Metzengerstein (masculin dans la nouvelle) revêt-il aux yeux de Vadim les traits de Jane Fonda, pour laquelle ce sketch n'est plus qu'un prétexte à exalter sa beauté. Il comporte par ailleurs d'étranges accents d'inceste (thème cher à Vadim) en raison de l'amour fou porté par Frédérique à son cousin Bellifetzig (rôle échu à son frère, Peter Fonda). Demeurent quelques somptueuses images sur lesquelles se profile la sombre silhouette d'un diabolique pur-sang. Louis Malle, quant à lui, s'est attaché à nous décrire la cynique nature de William Wilson, symbolisant la perpétuelle lutte du Bien et du Mal. Le physique tour à tour sarcastique ou tendre d'Alain Delon, dénonçant sa personnalité versatile, se prête parfaitement à ce double rôle dans lequel il excelle (performance qu'il avait déjà accomplie quatre ans auparavant dans *La tulipe noire*). Néanmoins la plate réalisation de Louis Malle ne parvient pas à conférer l'intensité voulue à ce sujet qui s'enlise rapidement dans l'ennui.

Davantage inspiré par ses habituelles hantises que par celle de l'écrivain, Fellini parvient néanmoins à insuffler à son propos une dimension fantastique telle que celle-ci réussit à conférer au film une force qui lui faisait défaut. *Il ne faut jamais parier sa tête avec le diable* décrit les hallucinations obsessionnelles d'un acteur anglais Toby Damitt (magistralement interprété par Terence Stamp), lequel, invité aux studios de Cineccita pour un tournage, y rencontrera son destin au terme d'une ultime vision. Au cœur de la cité italienne engluée dans un irréel et fantômatique brouillard de pollution, surgissent furtivement d'insolites personnages (religieux, cartomancienne, producteurs) semblables aux bouffons misérables d'une cour décadente et rivalisant de ridicule pour distraire la « star ». A travers le personnage de Toby Damitt, qui apparaît comme un être totalement égaré et déséquilibré prenant un malsain plaisir à se détruire, c'est un regard cynique et désabusé que Fellini porte sur le monde artistique. Regard qui s'exerce avec acuité et talent lors de la séquence de la remise des prix : dans une salle noyée dans les fumées bleutées des cigarettes et des projecteurs, défilent tels des pantins animés par un ultime espoir, hommes et femmes accrochés à une éphémère gloire, qui fait se traîner les vieillards, s'exhiber les starlettes, s'offrir les jeunes filles et se donner en un spectacle tragique des vedettes qui n'en sont pas...

Ainsi, et selon Fellini, les stars ne sont que des créatures ridicules et dérisoires, hantant un univers dont la résonance sordide et terrifiante les conduit, afin d'y échapper, à parier leur tête avec le diable (drogue, sexe, boisson...). Infernales et envoûtantes visions qui fascinent totalement le spectateur...

Malgré ses faiblesses, *Les histoires extraordinaires* n'en recèlent pas moins un charme

vénéneux qui ne laissera personne indifférent. Copie et duplication excellentes. (C.K.)



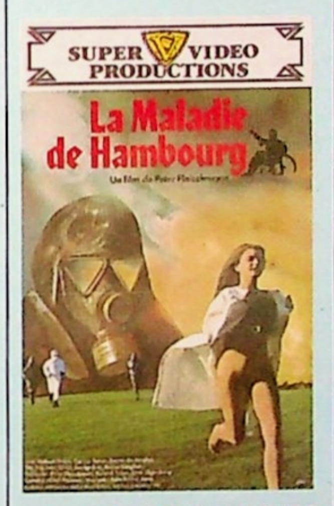

## LA LEGENDE DU LOUP-GAROU

(LEGEND OF THE WEREWOLF)
(G.B., 1974)

**INTERPRETATION :** PETER CUSHING, DAVID RINTOUL, RON MOODY
**REALISATION :** FREDDIE FRANCIS
**DUREE :** 1 h 30
**DISTRIBUTION :** SCHERZO
INEDIT

**SUJET :** « En France, au XIXe siècle, un bébé adopté par une meute de loups grandit parmi eux. Recueilli quelques années plus tard par des forains, il s'apercevra, avec horreur, qu'il se métamorphose en loup les nuits de pleine lune... »

**CRITIQUE :** John Elder (alias Anthony Hinds, ex-producteur de la Hammer), scénariste de *The Curse of Werewolf* réalisé par Terence Fisher en 1961, donnait déjà au loup-garou une origine singulière. Sollicité par la Tyburn, Elder écrivit le script de *Legend of the Werewolf*, s'éloignant de sa première version, et déterminant à nouveau les-dites origines. Etoile, le loup-garou, ne subit pas les conséquences d'une terrible malédiction, et n'est pas le fruit de l'union entre un homme devenu bête sauvage et une servante muette. Son anormalité résulte d'une loi naturelle : le mimétisme. Elevé par des loups, vivant comme eux, il porte en lui une marque indélébile, et seule la nature (la pleine lune) réveille en lui ses instincts meurtriers. Freddie Francis utilise habilement cette idée de base, et confère une dimension humaine à son propos, en évoquant à plusieurs reprises les relations d'amitié entre l'homme et les loups. Poétique, sensible, la mise en scène, malgré les contraintes de production, s'avère efficace. Eludant rapidement l'enfance d'Etoile, le récit, d'une facture toute anglo-saxonne, respecte les lois du film gothique, et l'action, omniprésente, s'instaure en un savant crescendo. Ce film captivant bénéficie d'une photo soignée, de décors parisiens naïfs à souhait, et d'une très belle partition musicale. L'interprétation, atout majeur de cette production, est dominée par un Peter Cushing alerte en médecin légiste, à l'aise dans les scènes humoristiques (pratiquant une autopsie devant le Préfet et le chef de la Police ou s'aventurant dans une maison close !) comme dans les séquences dramatiques. David Rintoul, en loup-garou, s'avère particulièrement convaincant, et son maquillage, très discret et dû au talent de Roy Ashton, n'entrave nullement la perfection de son jeu.
Duplication correcte. (D.S.)




## LA MALADIE DE HAMBOURG

(France-Allemagne, 1979)

**INTERPRETATION :** HELMUT GRIEM, CARLINE SEISER, FRANCISCO ARRABAL
**REALISATION :** PETER FLEISCHMANN
**DUREE :** 1 h 50
**DISTRIBUTION :** SVP

**SUJET :** « De manière totalement inexplicable, Hambourg devient le siège d'une étrange maladie aux conséquences mortelles dont le virus se propage sans que l'on puisse en découvrir l'origine... »

**CRITIQUE :** Ce film dévoile, une fois encore, les sombres pressentiments qui animent son auteur quant à l'avenir de notre civilisation, ainsi ce virus et ses effets évoquent-ils sans ménagement le reflet d'un monde en décrépitude. Dès le début de *La maladie de Hambourg,* le ton est donné par la lecture d'un fait divers décrivant des abandons de vieillards sur les autoroutes à l'heure des départs en vacances ! On songe alors aux univers futuristes décrits dans *L'âge de cristal* ou *Les voyageurs du soir,* qui nous semblent bien lointains, tandis que Fleischmann se plait à dénoncer notre société contemporaine. Implacablement, il nous entraîne à la recherche d'un virus, devant lequel la médecine (totalement méprisée) demeure impuissante, pour nous démontrer finalement que les « bactéries » responsables du fléau ne sont que les propres pensées de l'homme : « Les passions et les sentiments ont de tout temps fait bien plus de morts que la peste ». Il apparaît évident que pour Fleischmann seule la mort sera apte à abolir cette maladie qui nous ronge, en nous permettant d'accéder à une nouvelle vie (avant de mourir, les victimes retrouvent toutes la position fœtale, symbole de la naissance). Ironiquement, parmi les héros misérables que Fleischmann met en scène, seuls pourront survivre les êtres habités par l'indifférence aux vertus humaines. *La maladie de Hambourg* nie fermement toute foi en l'homme, présenté comme une créature atrophiée au niveau de ses fonctions essentielles (théorie efficacement imagée par le paralytique hurlant et vindicatif, admirablement interprété par Arrabal) capable d'attitudes ridiculement puériles (propos justifiés par la séquence de l'exode).
Pessimisme, cynisme et dérision forment la redoutable bactérie qui s'infiltre en chaque spectateur à la vision de *La maladie de Hambourg* à laquelle la musique « aérienne » de Jean-Michel Jarre confère un ton particulièrement sarcastique.
Copie et duplication correctes. (C.K.)




## LE MANOIR DES PHANTASMES

(DARK PLACES)
(G.B., 1972)

**INTERPRETATION :** CHRISTOPHER LEE, JANE BIRKIN, ROBERT HARDY
**REALISATION :** DON SHARP
**DUREE :** 1 h 30
**DISTRIBUTION :** SUNSET VIDEO

**SUJET :** « Andrew Marr lègue son manoir « Marr's Grove » à son ami Edward Foster, lui révélant l'existence d'un trésor dans les murs de la maison. Le docteur Mandeville et Prescott, le notaire, convoitent cet argent. Mais la vieille demeure semble hantée, et Edward Foster se transformera en fou meurtrier... »

**CRITIQUE :** Sur un rythme très lent, *Le manoir des phantasmes* nous entraîne dans un univers poussiéreux et figé de souvenirs fanés. Photos décolorées, portraits assombris par les ans, poupées cassées, constituent les principaux éléments de cet environnement. Une odeur de mort stagne dans les pièces de Marr's Grove, et les toiles d'araignées ôtées ne suffiront pas à la chasser. La mémoire des murs, principal thème de ce petit film de Don Sharp correctement réalisé, sait prendre sa revanche et inflige aux vivants les souffrances du passé. Par un jeu subtil d'images, les horreurs enfouies dans l'oubli ressurgissent : ce qui fut une partie de la vie d'Andrew Marr prend possession d'Edward Foster. Les meurtres commis plusieurs années auparavant seront perpétrés à nouveau. Viennent se joindre à ce dédoublement singulier de la personnalité, une évocation vénéneuse de l'amour impossible (Andrew Marr et Alta, la nurse), de l'amour maladif (Victoria, femme d'Andrew) de l'amour criminel (les enfants d'Andrew tuent Alta pour que leur père demeure avec eux).
Un très beau film, à l'esthétique certaine et soignée, où chaque image, chaque objet, prend une signification précise.
Duplication correcte. (D.S.)




## MEURTRES SOUS CONTROLE

(GOD TOLD ME TO)
(U.S.A., 1976)

**INTERPRETATION :** TONY LO BIANCO, SANDY DENNIS
**REALISATION :** LARRY COHEN
**DUREE :** 1 h 30
**DISTRIBUTION :** SUN VIDEO

**SUJET :** « Installé sur le toit d'un immeuble, un homme armé tire sur les passants, abattant une quinzaine de personnes. Ainsi débute un long cauchemar mystique au cours duquel d'innocentes victimes trouveront une mort injustifiée. Interrogés sur leurs motivations, les meurtriers hébétés donneront tous la même troublante réponse : « C'est Dieu qui me l'a ordonné ! » (« God told me to ! »).

**CRITIQUE :** *Meurtres sous contrôle* est assurément le film le plus complet, le plus construit et le plus passionnant de Larry Cohen, qui semble ainsi avoir voulu échapper au carcan d'une religion qu'il hait sans oser la refuter totalement.
Peter Nicolas, le héros de cette histoire, est un être désemparé, à la recherche d'une identité qu'il tente de trouver dans l'amour excessif voué au culte d'un dieu dont il se sent très proche. Aussi, ne peut-il parvenir à admettre l'idée d'une entité divine ordonnant la mort d'innocents, sans autre but que de prouver au monde sa nouvelle venue. Son enquête le mènera à découvrir que ce « dieu » n'est qu'un être vivant (Philips) usant d'une exceptionnelle volonté pour asservir les hommes. Mais il apprenda également que Philips est né d'une mère vierge, qui vingt ans auparavant, fut victime d'une étrange aventure à laquelle nul n'avait cru. Cohen use d'images étonnantes pour visualiser l'instant de cet accouplement entre la femme et cette force extra-terrestre qui l'envahit, reniant ainsi le pouvoir d'un dieu tout puissant, seul détenteur de la vie. Mais s'il fait un blasphème à dieu, Cohen ne peut rejeter complètement celui-ci. Son héros découvrant qu'il est né de la même manière que Philips, réfute cette origine, car la religion lui ayant inculqué les notions de bien et de mal, il ne parvient pas à s'en défaire (il est bigame, mais ne veut pas divorcer), et pense qu'il doit détruire Philips, symbole du mal à divers niveaux : il veut réduire l'humanité pour l'asservir aux siens (droit du divin), il est hermaphrodite (anormalité sexuelle) et veut s'accoupler avec Peter (s'octroyer le droit de donner la vie). Autant d'aspects que la religion dénonce par l'attitude de Peters qui refuse avant tout à un être venu d'ailleurs le droit de se substituer à dieu, allant jusqu'à le détruire avant de se rendre à la police.
Outre la tentative d'un règlement de compte avec la religion, *Meurtres sous contrôle* dénonce une nouvelle fois l'obsession de Cohen pour les mutations dont la femme demeure le réceptacle occasionnel (ce film la voit porter le « dieu »-mutant de même qu'elle portait l'enfant-mutant de *It's Live*). A cet égard, soulignons également un certain parallèle entre Cohen et Cronenberg : la plaie ouverte sur les côtes de Philips évoque celle que portaient les flancs de Samantha Eggar, vedette de *The Brood*, alors que ces deux frères-mutants dotés de pouvoirs similaires et qui s'affrontent font irrésistiblement penser au duo de *Scanners*.
Hécatombe au sein d'une foule terrorisée, sombre escalier plongeant vers la mort, étranges sous-sol menant à une « divine » lumière dans laquelle se meut la diaphane créature : autant de regard différents et précis, portés par la caméra efficace et perpétuellement mobile de Cohen qui parvient à ne jamais décevoir notre attention.
Tony Lo Bianco se révèle extrêmement convaincant dans ce rôle d'écorché vif, en proie aux affres de sa foi et de sa conscience. A ses côtés Sandy Denis, talentueuse comédienne que l'on a maintes fois remarquée dans des films à caractère psychologique (*Reviens Jimmy Dean, Reviens* de Robert Altman) réussit une nouvelle fois une étonnante composition.
Une ordonnance divine totalement fascinante !
Copie et duplication correctes
**(C.K.).**



## PIRANHAS

(U.S.A., 1978)

**INTERPRETATION :** BRADFORD DILLMAN, HEATHER MENZIES, BARBARA STEELE, PAUL BARTEL




**REALISATION :** JOE DANTE
**DUREE :** 1 h 31
**DISTRIBUTION :** WARNER HOME

**SUJET :** « Des recherches scientifiques entreprises à la demande du gouvernement ont donné naissance à une race de poissons-mutants, capables de se reproduire et de survivre hors de leur milieu naturel. Libérés par inadvertance, ils vont rejoindre un fleuve, puis remonter le courant, semant la terreur et la mort sur leur passage... ».

**CRITIQUE :** Bénéficiant du climat de malaise et d'horreur que *Jaws* avait laissé dans son sillage, cette production de Roger Corman a su en tirer avantageusement profit, grâce à un scénario habilement structuré et une efficace réalisation qui ne faiblit à aucun moment. *Piranhas* met en scène deux thèmes chers au cinéma fantastique : celui du savant-fou confronté à ses inconséquences, ingénieusement conjugué au phénomène des animaux-mutants. Une nouvelle fois, l'Amérique dénonce à travers ce propos, les rouages pervers de son pouvoir, lorsque le savant révèle que les recherches ayant abouti à cette mutation avaient pour but, sur la demande de l'armée, la création d'une arme naturelle propice à détruire la faune et la flore marine du Vietman ! L'armée qui d'ailleurs tentera jusqu'à la fin (par le propos du Dr Mengus, alias Barbara Steele), de nier l'ampleur du fléau et de ses éventuelles séquelles.
Au-delà de cet aspect « grinçant » du film, le spectateur suit avec une angoisse grandissante la tentative du couple-héros pour ameuter les estivants qui s'ébattent innocemment le long de la rivière,

tandis que le courant porte vers eux les mortelles mâchoires. Insidieusement, Joe Dante instaure un sentiment de panique, qui va crescendo, pour atteindre à une violente terreur : dès les premières images, le malaise s'installe avec le couple de jeunes baigneurs inconscients et la mort tragique et solitaire du vieil homme près de son chien, relayé par l'horreur qui préside à la baignade des enfants de la colonie. Il trouve son apothéose lors des « festivités » finales où la panique atteint son comble. Malgré la tension (souvent provoquée par les prises de vue sous-marines) et les visions sanglantes (cadavres flottants, visages décomposés), l'humour ne fait pas défaut au film (jeux électroniques inspirés de *Jaws*, dessins animés télévisés ayant pour vedette une baleine géante, et, prélude a *Piranhas 2*, ce poisson jaillissant hors de l'eau pour atteindre le visage de Paul Bartel !) Les effets spéciaux soignés, s'avèrent fort convaincants et l'on notera avec plaisir un clin d'œil à l'œuvre de Ray Harryhausen lors de la séquence du laboratoire où l'on aperçoit quelques monstres hydrides issus des mutations, et dont l'un est animé par le procédé de l'image par image.

Parmi les interprètes, signalons quelques apparitions de Barbara Steele, hélas fort différente de celle qui hanta *Le masque du démon*, mais néanmoins toujours auréolée de cet étrange mystère dont elle imprègne totalement la fin du film par une ultime réplique qui s'affirme beaucoup plus tranchante que l'action des *Piranhas*.

Copie et duplication excellentes **(C.K.)**

## SOIF DE SANG

(THIRST)
(Australie, 1979)

**INTERPRETATION :** CHANTAL CONTOURI, DAVID HEMMINGS, HENRY SILVA
**REALISATION :** ROD HARDY
**DUREE :** 1 h 30
**DISTRIBUTION :** VIP
INEDIT

**SUJET :** « Une jeune femme voit sa vie prendre l'allure d'un cauchemar écarlate après avoir été enlevée par les membres d'une mystérieuse confrérie qui croit trouver en elle la descendante de leur guide spirituel : la comtesse Bathory !... ».

**CRITIQUE :** L'Australie démontre une nouvelle fois, sa soif d'innovations et de créations originales qui se manifeste efficacement à travers cet étonnant film de Rod Hardy. Puisant son inspiration dans l'une des sources les plus vives du cinéma et de la littérature fantastique, *Soif de sang*, renouvelle avec une




époustouflante audace le mythe du vampirisme. En effet, les créatures vouées à ce culte et qui semblaient destinées à hanter la nuit des temps, nous apparaissent brusquement sous un « nouveau jour ». Dans le monde hautement technologique qui est le nôtre, le vampirisme n'est plus le fruit d'une terrible malédiction : il est le choix dévolu à une élite de voir prolonger sa jeunesse physique et mentale ainsi que sa vie ! Répartis à travers le monde, ces « privilégiés » n'ont plus pour satisfaire leur besoin à traquer leurs proies sous le couvert de la sombre nuit ; progrès oblige, c'est sous l'apparence d'un classique berlingot de lait que leur parvient à domicile l'élixir de vie, rigoureusement contrôlé, pour assouvir leur soif. A ces fins, ont été créées des fermes dans lesquelles est élevé et gavé un jeune « bétail » humain, réduit à l'état de zombi, venant régulièrement faire prélever son sang, destiné à alimenter des fûts qui seront scientifiquement traités, afin qu'aucune bactérie ne puisse souiller le précieux liquide (« Notre produit porte une totale garantie quant à ses propriétés naturelles, ce qui le rend sans danger pour vous », commente un jeune guide lors de la visite annuelle des membres à la ferme).

C'est à cet univers dont la paisible façade abrite un vivant cauchemar, que sera confrontée Kate afin de se familiariser avec les êtres et les lieux sur lesquels sa noble descendance lui octroie le droit de régner. Devant sa violente répulsion, tous les moyens seront utilisés afin de briser sa résistance à goûter au divin breuvage : mise en scène œuvrant à instaurer un climat de terreur dont la jeune femme ne pourrra s'échapper qu'en buvant docilement le chaud liquide, somnifères, hallucinogènes, etc... Autant d'éléments qui vont engendrer l'horreur, la soumission et le conditionnement. Rod Hardy confère également une véritable ambiguïté à son propos et l'on s'interroge en vain sur la nature de ces modernes vampires qui éprouvent le besoin d'infliger la traditionnelle morsure (sur un cou désinfecté, bien sûr !) à leurs victimes, lors de leur cérémonie rituelle (acte qui implique de se munir de fausses canines). D'ailleurs Kate n'ira-t-elle pas jusqu'à mordre son ami et sa secrétaire ? Davantage que son originalité, c'est son réalisme sous-jacent qui fait de *Thirst* un film éprouvant. Le vampire n'est plus une créature nocturne, craignant la clarté du jour, les crucifix, l'ail et les miroirs, mais simplement un être « assoifé » de pouvoirs, de richesses et de sang ! Somme toute, un reflet de nos livres d'histoire...

La musique, brillante, lyrique et inspirée composée par Brian May, sert admirablement les images, tandis que Chantal Contouri, sensuelle et voluptueuse, compose avec beaucoup de talent le personnage de Kate, confronté à un mystérieux David Hemmings qui apporte au film une note dangereusement humanitaire.

Copie et duplications correctes **(C.K.)**

## LES TREIZE MARCHES DE L'ANGOISSE

(THE ATTIC)
(U.S.A., 1980)

**INTERPRETATION :** CARRIE SNODGRESS, RAY MILLAND
**REALISATION :** GEORGE EDWARDS
**DUREE :** 1 h 35
**DISTRIBUTION :** VIP
INEDIT

**SUJET :** « Louise, bientôt âgée de quarante ans, vit avec son père paralysé à la suite d'un accident dont elle fut responsable. Arguant de son handicap, le vieillard tyranise




sa fille qui mène une vie terne et indifférente, où seul luit un espoir, celui de voir revenir un jour son merveilleux amoureux disparu le jour de leurs noces... ».

**CRITIQUE :** Fantastique et envoûtant par son climat et sa diabolique conclusion, ce film remarquablement interprété se révèle surtout comme un cruel chassé-croisé psychologique. En effet, *Les 13 marches de l'angoisse* aboutissent à un sinistre panorama sur lequel se greffent les terreurs et les faiblesses humaines au sein d'une société où la personnalité est abolie et dans laquelle les appels au secours résonnent au terme d'un écho sans fin. Dans un univers clos où s'exhalent les odeurs du passé, le réalisateur soumet ses deux protagonistes à un long et machiavélique duel dont seules la mort et la folie seront vainqueurs. Louise et sa douce compréhension (face à sa jeune collègue), Louise et sa patience fataliste (à l'égard de son père), Louise et sa révolte pour aider ceux qu'elle aime (son amie, son singe), Louise et ses inaccessibles fantasmes (ses penchants à la pyromanie, l'attente de son lointain amour qui prend successivement les traits d'un beau marin et d'un jeune jardinier, et ses hallucinantes et cyniques visions du père vociférant qu'elle regarde mourir)... Et face à elle, ce père dure, égoïste, et autoritaire, qui prend un sadique plaisir à l'humilier ! Afin de lui échapper, Louise rêve de grands voyages utopiques et tentera même d'accomplir le plus grand en s'ouvrant les veines. Mais ainsi que le démontre impertubablement le film, certains êtres n'échap-

pent pas à leur destin, et Louise rencontrera le sien, horrible et implacable, lorsqu'elle aura franchi *Les 13 marches de l'angoisse*...
Réalisé avec une sensibilité artistique qui confère un réalisme exacerbé à ce sujet, ce film, dont les images recèlent une grande poésie, se révèle particulièrement attachant et convaincant grâce à ses deux interprètes. La silhouette enveloppée, le regard lourd et le cheveu rare, Ray Milland incarne avec talent ce père odieusement despotique et misérable, capable du pire pour échapper à la solitude. Carrie Snodgress est une Louise bouleversante d'émotion, de douleur et de vérité.
Copie et duplication correctes (C.K.).




## UN TUEUR DANS LA VILLE

(THE KILLING HOUR)
(U.S.A., 1981)

**INTERPRETATION :** PERRY KING, NORMAN PARKER, KENNETH MC MILLAN, ELISABETH KEMP
**REALISATION :** ARMAND MASTROIANNI
**DUREE :** 1 h 30
**DISTRIBUTION :** SUNSET VIDEO

**SUJET :** « Toute la ville tremble tandis qu'un impitoyable tueur sème la mort. Seul lien entre les victimes : la paire de menottes qui a entravé leur ultime geste de défense. Un officier de police et son ami journaliste vont tenter de démasquer le tueur alors qu'une jeune médium perçoit les futurs meurtres... »

**CRITIQUE :** Conçu à la manière d'un violent triller, cette efficace réalisation se pare d'une aura fantastique par la présence d'une jeune et jolie étudiante en art graphique. Sujette à de macabres visions prémonitoires, celle-ci dessine dans un état second des images qui se révèleront être les scènes-clefs des crimes commis. *Killing Hour,* n'est pas sans évoquer *Les yeux de Laura Mars* auquel il emprunte divers éléments sans hélas parvenir à conférer à son propos un intérêt et une force similaire. Malgré son scénario bien construit et sa réalisation soignée, *Un tueur dans la ville* pêche pour n'avoir su orienter son sujet vers un objectif déterminé. Oscillant entre le film fantastique (prémonitions médiumniques) et le thriller (enquête menée pour découvrir un assassin dont les motivations se révèleront extrêmement réalistes) *Killing Hour* s'égare à vouloir atteindre deux publics sans parvenir à en passionner réellement aucun. Cela est d'autant plus regrettable que le film se regarde sans déplaisir grâce à son rythme dénué de faiblesse, des meurtres originaux et une intéressante distribution. On y retrouve notamment, dans le rôle du journaliste, Perry King, déjà fort remarqué dans *Class 1984*.
Copie et duplication excellentes. (C.K.)

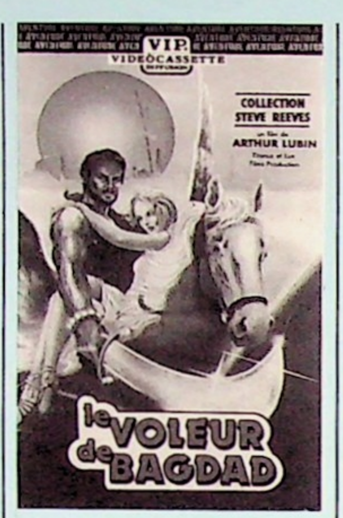
## LE VOLEUR DE BAGDAD

(IL LADRO DI BAGDAD)
(Italie, France, 1960)

**INTERPRETATION :** STEVE REEVES, EDY VESSEL, GEORGIA MOLL
**REALISATION :** ARTHUR LUBIN
**DUREE :** 1 h 30
**DISTRIBUTION :** VIP

**SUJET :** « Amina, la fille du Sultan, convoitée par le perfide Osman, devient amoureuse de Karim, le Voleur de Bagdad, que le hasard lui a fait connaître. Empoisonnée malenconlentreusement par un philtre d'amour, Amina dépérit de jour en jour, et seule une rose bleue pourra la guérir. Le valeureux Karim partira à la recherche de cette fleur rare... ».

**CRITIQUE :** Véritable joyau resplendissant de mille feux, ce *Voleur de Bagdad,* troisième version après celles de Walsh (1924) et de Korda (1940), métamorphose le simple conte oriental en une féérie enchanteresse. Très supérieur aux habituelles productions italiennes de ce genre, le film déploie des richesses inespérées en Cinémascope (le format est heureusement conservé dans son intégralité) et en luxuriantes couleurs. Enluminure fantaisiste,




*Le voleur de Bagdad,* bénéficie d'une direction artistique de qualité, d'une interprétation excellente, l'imposant Steve Reeves en tête, de décors et costumes rutilants et somptueux, d'effets spéciaux particulièrement réussis, et d'une musique grandiose et excessivement lyrique dûe à Carlo Rustichelli. La mise en scène d'Arthur Lubin ne s'embarrasse guère de dialogues superflus et le réalisateur mise sur l'humour, l'aventure et l'action. Génies, magiciennes, félons participent à la reconstitution de l'ambiance typique de la féérie. Le trajet initiatique vers le bonheur, semble être le thème réel du film. Karim devra prouver son amour pour la belle Amina en franchissant sept portes, sept étapes périlleuses ; il traversera une ceinture de feu, affrontera des arbres vivants, une magicienne n'hésitant pas à transformer ses invités en statues de pierre, un lutteur portant un manteau d'invisibilité sur un frêle pont surplombant un ravin, des hommes sans visage, et dérobera un cheval ailé pour cueillir la rose bleue.
Un beau film qui ne décevra pas les amateurs de merveilleux.
Duplication correcte. (D.S.)

## LES YEUX DE LA TERREUR

(NIGHT SCHOOL)
(U.S.A., 1980)

**INTERPRETATION :** LEONARDO MANN, RACHEL WARD, DREW SNYDER
**REALISATION :** KEN HUGUES
**DUREE :** 1 h 25
**DISTRIBUTION :** SUNSET VEDO

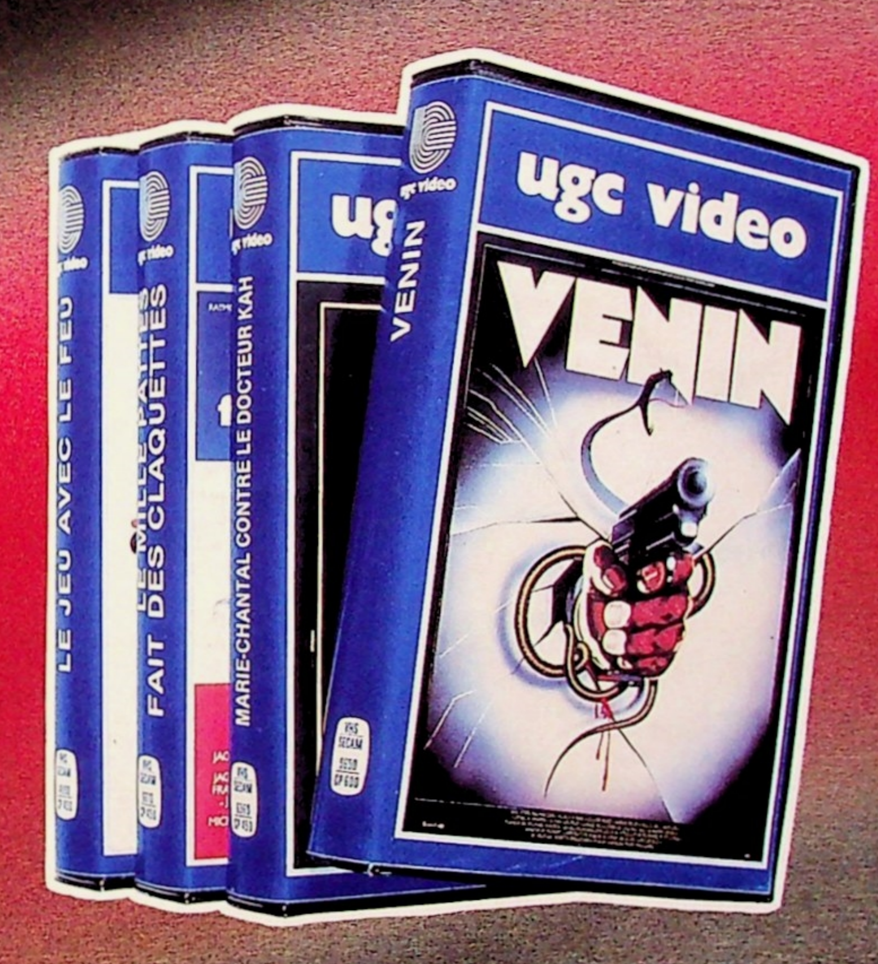
**SUJET :** « Une jeune fille est décapitée sur le tourniquet d'un jardin public. Ce sera le début d'une série de crimes horribles, qui conduiront le lieutement Austin à mener une insolite enquête... »

**CRITIQUE :** Sur la trame aujourd'hui classique du meurtrier psychopathe, ce film dépourvu de prétentions se révèle parfaitement efficace grâce à l'ingénieux scénario de Ruth Avergon, qui manipule fort habilement le spectateur. Soigneusement filmée, et bénéficiant d'un rythme soutenu tant au niveau de l'action que du suspense, cette galerie d'atrocités finit par trouver sa justification aux yeux du spectateur surpris de découvrir la non-gratuité de ses actions. C'est en effet avec stupeur que l'on apprendra la motivation du meurtrier se révélant mû par une dévorante passion amoureuse, laquelle l'incitera à détruire tout ce qu'il suppose être un obstacle à ses sentiments. Plutôt que de s'adonner à la facilité du crime de maniaque, *Terror Eyes* s'applique à lui conférer la symbolique d'un rituel trouvant ses origines parmi la population barbare d'une communauté de Nouvelle-Guinée (le héros étant ethnologue). Hormis les meurtres sanglants qui le martèlent régulièrement, le film ne se dépare jamais du climat de terreur évoqué par son titre et puise sa force dans une simple trouvaille : celle d'avoir affublé le tueur d'un casque de moto à visière fumée. L'horreur s'instaure avant même que l'arme n'ait jailli ! Ainsi jusqu'à l'ultime image (précédée par une époustouflante course-poursuite entre le motard et les policiers) le meurtrier gardera-t-il son anonymat, avant que la visière levée ne dévoile l'incroyable vérité.
*Les yeux de la terreur* se laisse découvrir avec une curiosité et un plaisir réels auxquels n'est certes pas étranger la présence de la très belle Rachel Ward.
Copie et duplication excellentes (C.K.)

### HIT-PARADE

1 - Mad Max (Warner)
2 - The Wall (Thorn Emi)
3 - L'homme au pistolet d'or (UA/Warner)
4 - 2001 (MGM)
5 - Mutant (Sunset/GCR)
6 - Orca (Thorn Emi)
7 - Phobia (SPV)
8 - Le chat à 9 queues (SPV)
9 - Tommy (Thorn Emi)
10 - Vivre et laisser mourir (UA/Warner)

# FAITES VOUS DU CINEMA




NOUVEAUTÉS JUIN 83

VENIN

LE MILLE PATTES FAIT DES CLAQUETTES

LE JEU AVEC LE FEU

MARIE CHANTAL CONTRE LE Dr KAH

# ugc video

E.F.

Je désire recevoir le catalogue des cassettes vidéo UGC VIDEO

Nom: ______ Age ______

Adresse ______

Profession ______

☐ VHS ☐ BETAMAX ☐ V 2000

UGC VIDEO 24, avenue Charles de Gaulle - 92200 Neuilly

# VIDEO JEUX



## LE CHOC DE LA TROISIEME GENERATION

Depuis quelques mois déjà, les Français ont contracté une maladie venue d'Outre-Atlantique, détestable pour les uns, délectable pour les autres : la ludovidéo-manie. Jeunes et moins jeunes jouent à la guerre spatiale sur des appareils très sophistiqués, et ces « VIDIOTS » (comme les nomment les Américains) deviennent en un tour de manette des Han Solo ou des Luke Skywalker, conquérants de l'espace intersidéral, champions du rayon laser et du missile atomique !

Le développement exceptionnel de ces Jeux d'Arcades (1) constitue un phénomène similaire et simultané à l'engouement suscité par le cinéma fantastique et de science-fiction ces dernières années. Les constructeurs de jeux, conscients du nouvel essor d'un genre cinématographique tant méprisé auparavant, s'associent aux grandes firmes hollywodiennes et baptisent certains de leurs produits des noms des plus grands succès actuels. Ainsi, le flipper, quelque peu en perte de vitesse, a retrouvé une certaine jeunesse dans une rapide reconversion électronique justifiant ses nouvelles ambitions, et s'appelle désormais « Alien », « Black Hole », « Flash Gordon » ou « Buck Rogers ». Mais les Jeux d'Arcades lui dament le pion et pullulent dans les cafés, les galeries commerçantes et les discothèques à la mode. Leur programmation, très élaborée, dûe aux meilleurs informaticiens, nécessite de la part de leurs créateurs plus d'un an de travail ! Scramble, Tempest, Moon Patrol, Galaga, Defender, Qix, leaders incontestés du genre, jeux futuristes d'une haute technicité, plongent le joueur dans un état second relevant du rêve éveillé et de la manie (celle-ci correspondant ici à un état d'excitation ou de survoltage plus ou moins important !).

L'agressivité et les réflexes du joueur se décuplent, et, souvent, l'amusement et la détente sont supplantés par la compétition, la recherche de performances. Atteindre des scores de plus en plus élevés, se distinguer du « lot » des joueurs par une brillante réussite semblent les buts visés (tout comme le prouve le récent sondage Fnac-CBS-Sofres sur les jeux vidéo) et définissent un certain statut social dans le monde des adolescents.

Les fabriquants de jouets et de matériel vidéo, attentifs à la progression de cette nouvelle marotte (drogue ?) populaire, transforment ce ludisme lucratif en un divertissement familial et privé (permettant aux chefs de famille, souvent malhabiles, de s'entraîner en secret, afin de battre leurs petits Darth Vader lors des prochaines vacances !), par la mise en vente sur le marché de « consoles » vidéo adaptables sur n'importe quel téléviseur.

Atari, Intellivision connaissent un net succès et différents éditeurs de cassettes de jeux proposent un abondant catalogue, composé de jeux classiques adaptés pour la vidéo (Echecs, Go, Reversi, Backgammon), de reprises de jeux d'Arcades (Galaxian, Scramble, Donkey Kong), de jeux inédits ou de jeux inspirés de films (*Tron, E.T., Massacre à la Tronçonneuse, Les Aventuriers de l'Arche Perdue, James Bond, Hulk, Le Seigneur des Anneaux...*). Malgré cette incroyable multiplicité, il faut reconnaître la médiocrité graphique et esthétique de ces jeux, les consoles et les cassettes possédant des capacités de mémoire assez rudimentaire (les capacités de mémoire plus ou moins élevées déterminent les possibilités graphiques et sonores de chaque jeu, les qualités de ces possibilités étant proportionnelles à ces capacités).

Toutefois, en mars dernier, au Festival International du Son et de la Vidéo, furent présentées de nouvelles consoles *révolutionnaires*. Radicalement différentes quant à leur conception, elles bénéficient d'une très haute définition graphique et sonore, respectant fidèlement le réalisme des Jeux d'Arcades.

Leur nom sonne le glas de leur — désormais révolus — prédécesseurs : CBS-Colecovision et Vectrex.



## CBS COLECOVISION : VERS UN REALISME FORCENE

CBS s'associant à Coleco, célèbre fabricant de Jeux d'Arcades, propose une console recevant différents modules : un volant, une pédale d'accélérateur pour le jeu Turbo, un adaptateur pour les possesseurs de cassettes Atari, Intellivision, Network, Mr Parker... et bientôt (fin 83) un micro-ordinateur familial. Ce véritable système évolutif, d'un maniement facile, répondra aux besoins de l'informatique de détente ou de gestion.

La mémoire interne de cette console de 17 K RAM (2) à laquelle s'ajoute la mémoire des cassettes (2 à 3 fois 64 K Roms (2) selon le jeu), offre une haute définition, permet l'apparition de 32 objets en mouvements et de 960 signes, la vision en trois dimensions, les changements de décors, les effets de profondeur et de rotation, et de




nombreux effets sonores. Les jeux du catalogue CBS Colecovision transposeront les Jeux d'Arcades à domicile. En effet, les accords pris entre CBS, Coleco, Sega et Bally-Midway (constructeurs de Jeux d'Arcades) autorisent l'édition très fidèle de succès mondiaux tels que *Donkey Kong* (où vous devrez délivrer votre petite amie prisonnière du singe géant), *Turbo* (rallye de voitures en Trois Dimensions, à travers plaines, villes et montagnes), ou *Zaxxon* (magnifique jeu en Trois Dimensions, où, à bord de votre jet du futur, vous devrez détruire la forteresse Zaxxon). Ces jeux, disponibles dès à présent en format Atari et Intellivision (édités par CBS), inaugurent un nouveau catalogue dont la richesse ne cessera de croître. Dès la fin de l'année plus de vingt jeux, tous inspirés de jeux d'Arcades seront déjà distribués en France : Wizard of Wor, Gorf, Carnival, Mouse Trap, Schtroumpf (d'après les personnages de Peyo), Venture, Lady Bug,...

du feuilleton T.V), jeu en Trois Dimensions, satisfera les amateurs d'espace intersidéral ! Dans le champ de tir de l'Entreprise , défilent vaisseaux spatiaux ennemis, tempêtes de l'espace, météorites, qu'il faudra détruire ou éviter ; sans une certaine dextérité, de bons réflexes et beaucoup de sang-froid, la partie est perdue d'avance ! Parmi le catalogue de jeux Vectrex, citons Mine Storm (intégré à la console), Berzek, Starhawk, Space Wars, Cosmic Chasm, Solar Quest, jeux de guerres spatiales aux « Looks » futuristes.

CBS Colecovision et Vectrex ouvrent donc, en s'assurant d'un matériel « haut de gamme » alliant qualité à ingéniosité, une ère nouvelle de jeux vidéo. L'incursion importante de la micro-informatique, langage de demain, dans cet univers de loisirs, amorce peut-être une manière différente de vivre, de parler, de réagir, de penser. *Tron* n'est pas loin !

**Daniel Scotto.**

**(1)** JEUX D'ARCADES : Jeux vidéo-électroniques payants, disposés dans des galeries aménagées à cet effet. Nés en 1977 (jeu de tennis, puis de casse brique et de football), leur évolution fut déterminée par l'essor soudain de la micro-informatique et la miniaturisation des composants électroniques. Les graphismes et les effets sonores s'améliorent constamment, et déjà de nouvelles techniques sont à l'étude. L'orientation des Jeux d'Arcades, s'effectue en fonction de vastes études de marché, et, actuellement, une majorité de Jeux de guerres spatiales et de science-fiction « occupent le terrain ».

**(2)** 1 K = 1 unité de mémoire équivalent à 1024 octets, l'octet étant le signe, la lettre ou le caractère apparaissant sur l'écran vidéo. Une mémoire de 17 K représente donc 17408 caractères et une mémoire de 24 K, 65536 caractères. Une performance ! Mémoire ROM : mémoire immuable et active de l'ordinateur, appelée aussi « mémoire système ». Contient les données et le langage de l'ordinateur.
Mémoire RAM : mémoire additionnelle à la mémoire ROM, se servant de la mémoire Rom pour utiliser ses propres données.

# VECTREX : SYSTEME INDEPENDANT ET VIDEO LIBRE

Choisissant de rendre sa console autonome, MB, fabriquant de jouets de renommée mondiale, déjà connu pour le succès de ses jeux éducatifs et électroniques (Simon notamment) l'a dotée d'un écran TV de 23 cm. Le balayage de l'écran par Scanner (l'image est « découpée en tranches » par système « Vecter Scan ») confère une extraordinaire luminosité à chaque trait, et le graphisme s'apparente à celui de *Tron* (Voir E.F. N° 29 et 30). La sonorisation, originale, permet différents effets musicaux, et de nombreux bruitages assez réjouissants.

Le Vectrex, transportable partout, totalement indépendant, profite de cet atout majeur et novateur. Vectrex proposera en 1984 des extensions spectaculaires vers la micro-informatique : clavier alphanumérique, crayon optique, extension de mémoire, imprimante. Une capacité de mémoire de 64 K Rams autorise une visualisation linéaire, en trois dimensions, avec effets de profondeur et de rotation, servie par une « fluide » mobilité des objets.

Vectrex reprend Scramble, « must » des Jeux d'Arcades. La difficulté offerte par ce remarquable jeu réside en une incroyable progression dans la complexité de celui-ci ; un vaisseau spatial survolant un paysage extra-terrestre devra éviter les missiles et soucoupes volantes l'attaquant, les éliminer, et détruire des silos de carburant disséminés dans des infractuosités, s'il veut poursuivre plus avant son périple (la quantité de silos détruits lui allouant une plus grande autonomie de déplacement).

Un inédit, Star Trek (inspiré

# ENTRETIEN AVEC SIGOURNEY WEAVER




*Sigourney Weaver, nouvelle et souriante lectrice assidue de L'Ecran Fantastique ! (photo : Marc Arenas).*

Le charme de Sigourney Weaver n'avait pu que conquérir les spectateurs d'*Alien* dont elle avait constitué — si l'on excepte, à l'opposé, l'arrivée du « gore » sur les écrans — la révélation majeure. Dans le film de Peter Weir *The Year of Living Dangerously*, gageons que la poésie et la douceur de son regard gagneront plus d'un cœur parmi les spectateurs qui, ne serait-ce que pour elle, n'auront guère de mal à s'identifier au journaliste qu'incarne Mel Gibson. Sigourney Weaver était à Cannes. Dans la tranquillité de son home, elle nous a offert l'occasion de revenir sur un film cher à tous nos lecteurs : *Alien*.

***Comment en êtes-vous venue à tourner dans* Alien*, qui est votre premier rôle au cinéma ?***

J'ai commencé comme actrice bien avant *Alien*, mais au théâtre. Pour le cinéma, cela a été un peu un hasard. J'ai rencontré les producteurs alors que je jouais au théâtre et, disons que dans les milieux du cinéma, j'avais quelques connaissances qui ne demandaient qu'à m'aider. C'est ce qui m'a permis d'avoir accès au script et, comme le film m'intéressait, d'être engagée.

***Comment s'est passé le travail avec Ridley Scott et Peter Weir ?***

Je pense qu'à certains égards j'ai plus appris avec Ridley parce que, quand j'ai tourné *Alien*, j'avais tout à apprendre en matière de cinéma. Mais j'ai eu avec Peter d'excellentes relations de travail, d'autant plus que c'est un réalisateur très exigeant. C'est typiquement le genre de metteur en scène avec lequel un comédien peut apprendre beaucoup sur son métier.

***Une expérience enrichissante, donc ?***

Oui. Exténuante aussi, parfois... Et fort différente de Ridley. Mais il faut dire que *Alien* et *The Year of Living Dangerously* n'appartiennent pas non plus à la même catégorie de film... Dans le second film, Peter voulait que l'histoire d'amour fût à la fois très réaliste et romantique. La grande différence entre les deux films, c'est que *Alien* était une grosse production. Ridley avait tant à faire que, comparativement, nous avions peu de rapports avec lui. Peter était plus personnellement impliqué dans la réalisation de son film et dans le tournage, sous tous ses aspects, y compris la direction des acteurs.

***Comme actrice, pensez-vous vraiment, comme l'on dit certains, que dans un film comme* Alien *les personnages sont si impersonnels qu'ils deviennent presque, au niveau des dialogues, interchangeables ?***

J'avoue que lorsque j'ai lu le script, j'ai eu un peu le sentiment que tous les personnages parlaient avec la même voix. Ils sont écrasés par la technique, et je crois que c'est la raison pour laquelle, dans ce genre, de production, le casting fait intervenir des comédiens physiquement aussi différents les uns des autres. Le fait est que dans *Alien*, mon personnage n'eût guère été traité différemment s'il avait été un homme.

***Ne pensez-vous pas d'ailleurs que dans ce type de film, les personnages féminins sont particulièrement négligés ?***

Oh si ! Mais j'ai un peu le sentiment que c'est le cas dans beaucoup de films... On peut se demander si ce n'est pas aussi ce qu'attend le public. En fait, dans *Alien*, les personnages féminins sont réduits à des professionnelles qui font leur travail. Et je ne crois pas que de tels films visent à gagner le public par des rôles féminins particulièrement attachants en tant que tels.

***Mais dans un film comme* The Year of Living Dangerously*, vous étiez davantage gâtée, tout de même...***

Oui, mais parce que Peter Weir est de ces hommes qui ont une conception très romantique de l'existence. Notez que la force du personnage féminin du film est aussi dans sa façon de vivre, dans son apparent détachement vis-à-vis d'un certain nombre d'éléments. En fait son sentiment pour le personnage masculin est aussi ambigu que ce dernier l'est lui-même : il l'attire, mais en même temps, elle se méfie de lui. C'est cette complexité qui fait l'intérêt des personnages.

***Et comment cela s'est-il passé avec Mel Gibson ?***

Il est formidable, très drôle. Et il sent très bien ce qu'attendent de lui aussi bien ses partenaires que le réalisateur. D'où un travail de collaboration fort agréable. Il est très différent, à bien des égards, de Mad Max... (rires).

***Et pour revenir à* Alien*, y a-t-il eu des scènes particulièrement difficiles ?***

« Difficile » n'est pas le mot, mais par exemple, pour le tournage de la fin, j'étais réellement anxieuse, car je savais que le monstre était là, mais j'ignorais où. Ridley Scott avait voulu, sinon m'effrayer, du moins me mettre au maximum dans les conditions du personnage. En un sens, cela m'a beaucoup amusée...

***A sa façon, c'était réaliste...***

Oui, plutôt (rires)... sauf que je ne risquais pas grand chose ! Cela m'a aidé un peu, mais vous savez, de toute façon, c'est le travail d'un comédien de croire à ce qu'il ne voit pas.

***Et durant le tournage de* The Year of Living Dangerously *?***

Les premières scènes du tournage — pas celles du film — ont posé quelques problèmes : la première était celle où Mel et moi nous nous apercevons dans l'hôtel. C'est le genre de scène qu'il est malaisé de tourner quand on ne se connaît pas encore. Il faut créer un climat d'intimité qui, dans la réalité, n'a aucun lieu d'être...

***Le tournage a duré longtemps ?***

De fin février à mi-juin 82 environ. Mais les scènes les plus impressionnantes ont été celles tournées dans les rues, avec les ambiances d'émeutes. Cela, c'était formidable. Peter Weir a mené à bien un travail d'organisation très impressionnant.

***Et qu'est-ce qui vous attire le plus, du théâtre ou du cinéma ?***

Au début, j'avais une préférence pour le théâtre, puis j'en suis rapidement venue à aimer les deux semblablement. Simplement, j'ai une référence pour la comédie. Je viens d'ailleurs d'en terminer une avec William Friedkin, intitulée *The Deal of the Century*, sur la course aux armements...

***Une comédie... ?***

Oui... de l'humour noir, bien sûr !

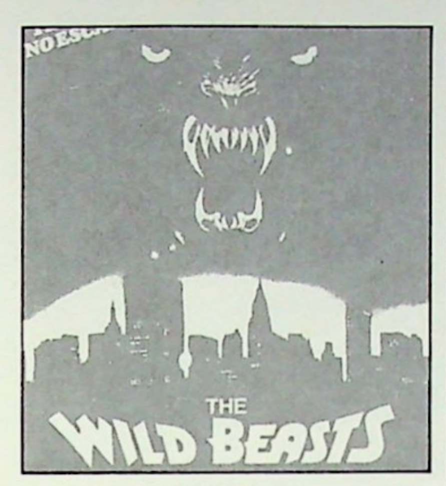
***Aimeriez-vous jouer à nouveau dans un film fantastique ?***

Si l'histoire est intéressante, oui. Si par exemple on fait un *Alien 2*, pourquoi pas ? Tout dépendra du scénario...

***Parce que* Alien 2 *est en projet ?***

On en parle, oui, mais rien n'est certain pour l'instant...

Propos recueillis et traduits par Bertrand Borie




## ITALIE

Co-auteur avec Gualtiero Jacopetti de *Mondo Cane*, reportage à scandale de renommée internationale, Franco Prosperi ne connaîtra paradoxalement pas la carrière cinématographique à laquelle le succès de ce film le prédestinait, sa filmographie se limitant à quelques longs-métrages.

Terminée depuis six mois à peine, « l'aventure » de *Wild Beasts* remonte pourtant à janvier 81, date du début de tournage. Des imprévus, comme le départ de l'actrice Tisa Farrow *(Zombie II, Anthropophagous)* au milieu du tournage, retardèrent considérablement la production. Outre ce fâcheux contre-temps, ce fut certainement l'expérience cinématographique la plus hardie — et la plus coûteuse ($ 4 000 000) — de la carrière de Franco Prosperi car il ne s'agissait nullement pour lui, comme dans ses documentaires, de filmer des animaux sauvages dans leur milieu naturel (avec un minimum de risques, donc), mais bien au contraire de les laisser évoluer « librement » dans une grande ville...

Ainsi que le décrit le scénario, l'eau potable alimentant le zoo d'une métropole a été accidentellement polluée par une drogue aux effets terribles engendrant folie et violence. Les animaux parviennent à s'échapper de leurs cages, dévorent les gardiens du zoo et se dispersent aux quatre coins de la ville...

Franco Prosperi a construit un film de fiction — qui est aussi un film d'action — à la manière du *Zombie/Dawn of the Dead* de Romero, partant d'un élément au départ invraisemblable (invasions de morts-vivants ou de bêtes sauvages) puis observant les conséquences sur la vie quotidienne. La force des films de Romero et Prosperi vient de ce que ces réalisateurs situent leurs histoires dans un contexte bien familier et donc rassurant, soudainement envahi par l'horreur : de ce fait, l'impact du film sur le spectateur s'en trouve décuplé. Plus aucun lieu n'est sûr : la voiture abritant deux amoureux est prise d'assaut par des hordes de rats affamés, une rame de métro souterrain bloquée entre deux stations est attaquée par un prédateur sans pitié, la conductrice d'une automobile est poursuivie sur un boulevard par un tigre, un troupeau d'éléphants saccage l'aéroport, une école est attaquée par un ours blanc, etc... *Wild Beasts* abonde en séquences horribles auprès desquelles le plan du bras arraché dans *La féline* sera sans conteste taxé de timidité ! Scènes de panique et de terreur se disputent la vedette, ponctuées par des effets spéciaux remarquables et spectaculaires qu'un sentiment d'impuissance et d'oppression ne tarde pas à rendre insupportables. Car comme dans *Zombie*, toute issue s'avère condamnée d'autant plus qu'au moment où les attaques animales commencent à se faire répétitives, l'on s'aperçoit bientôt d'un nouveau péril : les êtres humains dont l'alimentation d'eau potable est la même que celle du zoo sont, eux aussi, frappés de folie homicide... Inutile d'ajouter que *Wild Beasts* condamne tout « happy-end » pour se terminer sur une note vraiment alarmante !

Aussi efficace que réussi, *Wild Beasts*, grâce à un scénario original et une réalisation solide, arrive à point nommé pour relancer le genre à une époque où l'on enregistre une baisse alarmante non seulement de la quantité mais aussi de la qualité des véritables films d'horreur.

**Gilles Polinien**

Italie-R.F.A.-Afrique du Sud. 1981.82. *Réal.* : Franco Prosperi. *Scén.* : Franco Prosperi. *Prod.* : Shumba Africa Pty (Johannesburg)/ C.C.C. Filmkunst (Berlin). *Mus.* : Daniele Patucchi. *Int.* : Lorraine de Selle, John Aldrich. Couleurs. 90 mn.

## POLOGNE



# LA LOUVE

Au XIX[e] siècle, un homme jeune, de bonne famille, Kacper, revient chez lui apprenant que sa femme, Maryna, est malade. En fait, séparé d'elle en raison des nombreuses infidélités de celle-ci, il apprend qu'elle meurt d'une hémorragie consécutive à un avortement mal pratiqué. Mais même sur son lit de mort, elle l'accable, épuisant ses dernières forces dans les manifestations d'une ironie mordante et déplacée et, brandissant dans son dernier souffle une patte de loup, vit ses ultimes secondes en rejetant Dieu et les hommes et lui promet, menaçante, qu'il la retrouvera. Le frère de Kacper convainc difficilement ce dernier que Maryna était une sorcière et que le seul moyen de la maintenir chez les morts est de la clouer dans son cercueil au moyen d'un pieux de bois.

Le temps passe et Kacper, devenu l'administrateur des terres d'un Comte aux côtés duquel il avait combattu pour l'indépendance de son pays, s'aperçoit vite que Julia, la jeune épouse du Comte — homme mûr quant à lui — compense la pauvreté de sa vie conjugale par des aventures avec d'autres hommes, en particulier un fringuant officier autrichien.

Pourchassé par suite de son opposition à l'occupant étranger, le Comte doit s'enfuir à l'étranger, et désormais, la Comtesse ne cache plus son adultère. Mais est-ce tout ?...

Comme est étrange cette ressemblance entre la Comtesse et Maryna, étrange le dédain particulier dont la comtesse accable Kacper, étrange son esprit de luxure, étrange son attirance pour les loups... Et lorsque Kacper apprend que, par suite d'un bombardement d'artillerie, le cimetière où était enterrée Maryna a été bouleversé, que son frère se refuse à vivre dans la demeure familiale, car une nuit il s'est trouvé face au cadavre vivant de la jeune femme, rongé par la pourriture, et que lui-même est hanté de cauchemars que traversent les rêves de Maryna, il comprend que quelque chose est en marche, quelque chose de terrible et d'inéluctable...

Conduit avec sobriété, le film de Marek Piestrack s'avère des plus efficace dans la montée du suspense et du fantastique. Comme souvent dans le cinéma venu de l'Est, l'action se déroule avec lenteur, mais celle-ci est tempérée par le soin apporté à la réalisation et par le crescendo du climat de terreur. Jalonée par des scènes savamment dosées et quelques effets spéciaux (maquillages en particulier) fort réussis, *La louve* s'inscrit — quoiqu'à un degré moindre — dans la tradition de la *Belle et la bête* (version tchèque) et de *La chasse sauvage du roi Stakh*, et porte une empreinte personnelle qui l'éloigne des sentiers battus dans lesquels s'embourbe trop souvent le cinéma fantastique à l'occidentale.

Quoique profondément littéraire dans son inspiration comme dans sa démarche, *La louve* est un film attachant, parfois percutant, qui mêle avec intelligence l'arrière-plan historique au climat de terreur. Bénéficiant d'une photo de qualité et d'une musique souvent fort expressive, *La louve* s'avère très significative d'un cinéma qui, tout en s'adaptant à certaines exigences modernes, demeure soucieux de ne pas rompre avec ses racines culturelles.

**Bertrand Borie**

Pologne. 1983. *Réal.* : Marek Piestrak. *Scén.* : Jerzy Gieraltowski. *Ph.* : Janusz Pawlowicz. *Mus.* : Jerzy Matula. *Dec.* : Andrzej Plock. *Prod.* : Zespoly Filmowe/Pilesia. *Int.* : Krzysztof Jasinski (Kacper), Iwona Bieslka (Maryna/Julia), Stanislaw Brejdygant (le Comte), Olgierd Lukaszewics, Jerzy Prazmowski. Couleurs. 90 mn.

In sports, winning is everything...
But at Falcon Academy
death is the first prize.

THE KILLING TOUCH

## ETATS-UNIS

Parmi la multitude de films de « psychokillers » présentés cette année encore au marché du film du Festival de Cannes, *The Killing Touch* apparaît comme l'une des plus intéressantes productions du genre. Cela ne signifie ni que *The Killing Touch* soit une œuvre de haut niveau, ni que les autres films de « psychokillers » soient d'une affligeante médiocrité. Il convient seulement de reconnaître à *The Killing Touch* des qualités intrinsèques, inexistantes par exemple dans *Girls Night Out* et *Unhinged* deux autres films du même genre présentés à Cannes, hâtivement réalisés, bâtis selon un moule identique et peu soucieux de la crédibilité du scénario et des personnages.
*The Killing Touch* possède déjà l'avantage d'être correctement mis en scène, joliment photographié et de se dérouler dans le contexte très actuel — mais néanmoins original — de la préparation des jeunes athlètes américains aux jeux olympiques de 1984. Le propos du film ne tarde pas à se préciser lorsque les premiers sélectionnés se voient totalement évincés de la compétition par un tueur armé d'un javelot dont les extrémités lui permettent d'empaler ses victimes... Au fur et à mesure que les sportifs disparaissent, le suspense s'accroît et le film s'achemine avec un minimum de temps morts vers une révélation surprenante, aux relents de scandale, mais totalement crédible (cf. les dopages et injections d'hormones mâles destinés à décupler les possibilités physiques des nageuses est-allemandes).

Selon les meilleures recettes du genre, l'alternance des meurtres est habilement respectée de manière à ne jamais laisser chuter la tension du public et le dernier quart d'heure (débutant par l'apparition spectrale du tueur masqué et s'enchaînant avec la spectaculaire poursuite nocturne à travers les couloirs d'un bâtiment désert) constitue assurément le meilleur moment du film.
Michael Elliot, le réalisateur, fait donc une entrée remarquée et réussie dans le domaine du film d'horreur (aux côtés de ses deux scénaristes-producteurs d'illustre descendance : Rafael Bunuel et Christopher Mankiewicz), compliment qui revêt une véritable signification lorsqu'on sait que *The Killing Touch* est peut-être l'un des rares films du genre demandant à être vu une seconde fois, ne serait-ce que pour mieux observer le jeu de l'assassin évoluant « démasqué » parmi ses futures victimes.

**Gilles Polinien**

U.S.A. 1983. *Réal.* : Michael Elliot. *Scén.* : Rafael Bunuel, Michael Elliot, Christopher Mankiewicz. *Ph.* : Alfred Taylor. *Prod.* : Impact Films. *Int.* : Sally Kirkland, Lynn Banashek, Sean Masterson, Teal Roberts, Michael O'Learly. Couleurs. 90 mn.

## time walker



Issu des studios de la New World Pictures, *Time Walker* est une œuvre mineure mais néanmoins intéressante. Mineure, ne serait-ce qu'en raison de son budget hyper-restreint ($ 750 000), obstacle de taille à la mise en image d'un scénario probablement plus riche sur le papier (la fin abrupte du film apparaît comme étant la conséquence

d'un manque d'argent et non d'une absence d'imagination).
Intéressante, car l'histoire, destinée à renouer avec la tradition des films de momie de jadis, comporte un élément de science-fiction lui conférant un semblant d'originalité...
La momie de *Time Walker*, retrouvée en Egypte puis ramenée à l'Institut des Sciences de Californie, ne tue ni par vengeance ni pour le plaisir mais simplement dans le but de récupérer les cristaux que des étudiants peu scrupuleux lui ont volés. Leurs cadavres laissés derrière elle sont dûs au seul fait de son toucher, mortel pour les humains. Car la momie n'est pas d'origine terrestre et ses cristaux, dénués de toute valeur marchande, n'ont d'autre utilité que de permettre à la créature de réintégrer son univers.
Définition type de la série B à l'américaine, *Time Walker* se laisse voir sans ennui grâce à un rythme maintenant bien connu des productions Corman ou ses clins d'œil en référence aux œuvres similaires d'une époque aujourd'hui révolue (timidité au niveau des plans horrifiques, séquences d'angoisse et de suspense plutôt démodées, propos très moraliste ; même l'humour — à l'exception d'un savoureux calembour transformant « momie » en « papie » — semble dater d'une bonne vingtaine d'années) et même si le film de Tom Kennedy s'avère loin de laisser un souvenir impérissable dans nos mémoires, on remarquera néanmoins qu'on y voit pour la première fois au cinéma la momie abandonner sa légendaire démarche mal assurée et opter pour la lévitation comme moyen de locomotion...

**Gilles Polinien**

U.S.A. 1982. *Réal.* : Tom Kennedy. *Scén.* : Karen Levitt, Tom Friedman. *Ph.* : Robbie Greenberg. *Mus.* : Richard Band. *Prod.* : Dimitri Villard/Wescom Prods. *Int.* : Ben Murphy, Nina Axelrod, Kevin Brophy, James Karen, Robert Random. Couleurs par Deluxe. 83 mn.




## PAYS-BAS

La Hollande, pays dont la culture n'a jamais exercé de réelle fascination ici, et dont le cinéma semble quasi-inexistant pour le public français, présentait à Cannes *The Lift* dont la vision laissait présager un lourd sommeil pour les spectateurs du Marché International du Film. Or, il n'en fut rien : premier film de long-métrage d'un jeune spécialiste de courts-métrages de suspense et de vidéo-clips, *The Lift* est arrivé à attirer, surprendre et passionner le public ; construit comme un thriller d'angoisse, le film bénéficie d'un brassage de styles divers s'inscrivant parfaitement dans l'action.

Un soir, au cours d'un orage, quatre personnes sont bloquées dans l'ascenseur au sommet d'un immeuble commercial. L'installation d'air conditionné ayant cessé de fonctionner en même temps que l'ascenseur, elles échappent à la mort de justesse. Un mécanicien en ascenseur, Felix Adelaar, est envoyé par la firme qui a installé les appareils, mais il ne décèle aucune défectuosité technique : les trois ascenseurs sont en parfait état de marche. Pourtant les accidents se succèdent et prennent la forme de véritables crimes : un aveugle, ne s'étant pas rendu compte de l'absence de la cabine au moment où les portes s'ouvrent devant lui, tombe dans le gouffre béant que représente la cage de l'ascenseur et s'écrase quelques dizaines de mètres plus bas ; un des gardiens de l'immeuble passe la tête dans l'ouverture de la cabine vide et découvre le corps sans vie de l'aveugle... au moment où les portes de l'ascenseur se referment sur lui, et, après avoir emprisonné sa tête dans un étau, le décapitent !
L'ascenseur semble, aux yeux de Felix, doté d'une vie propre. Malgré les difficultés que lui causent la police et la compagnie d'ascenseurs qui menace de le renvoyer, Felix poursuit son enquête avec l'aide d'une jeune femme journaliste et leurs pas les mèneront vers un hôpital psychiatrique, puis une multinationale qui semble avoir fourni ces ascenseurs en installations électroniques d'un type particulier...

*The Lift*, c'est donc en premier lieu un thème fantastique nouveau dans le cinéma — un ascenseur « vivant et assassin ! » — mais c'est aussi et surtout le récit d'une enquête qui débouche, suivant les méandres de son déroulement, sur la surprise, l'angoisse et même l'horreur. Toute enquête nécessitant une construction narrative solide et un rythme efficace, *The Lift* n'échappe pas à la tradition des bons produits du genre, s'appuyant en l'occurence sur un thème proche de la parapsychologie. Les dialogues sont justes et précis, la réalisation technique d'une grande finesse, ce qui apparaît étonnant de la part d'un pays dépourvu d'un réel passé cinématographique en la matière. Qui plus est, l'histoire ne s'enlise jamais dans des situations confuses, l'enchaînement de crimes imprévisibles provoquant des rebondissements continuels dans l'intrigue. Enfin, malgré un thème qui prête à sourire et dont on peut avoir du mal à concevoir un renouvellement continuel d'idées tout au long d'une heure trente de projection, les scènes-choc du film ne font jamais appel à des effets répétitifs. Chacun des meurtres ou « accidents » relève d'un souci d'invention étonnant de la part de l'auteur et provoque l'enthousiasme des spectateurs. Si l'humour est en revanche bien souvent absent de *The Lift*, une des scènes fortes du film alterne l'absurde et l'angoisse : une petite fille, laissée seule dans un couloir s'amuse à appuyer sur les boutons des trois ascenseurs ; chaque fois qu'elle s'approche de la porte d'un des ascenseurs, celui-ci se referme brutalement tandis qu'une des autres machines infernales, ouvrant ses portes, invite l'enfant à s'avancer. Entretemps, la mère entend un hurlement et trouve sa petite fille, l'air hagard, tenant dans la main sa poupée mutilée...
Mais *The Lift*, outre certaines situations de scénario intéressantes telle la visite à l'ancien réparateur des ascenseurs devenu fou depuis, ou la rencontre avec un informaticien (expliquant que certaines machines dotées de composants électroniques sont capables de se « regénérer » et de multiplier les atomes qui les composent) révèle une mise en scène de réelle qualité : Dick Maas n'appuie

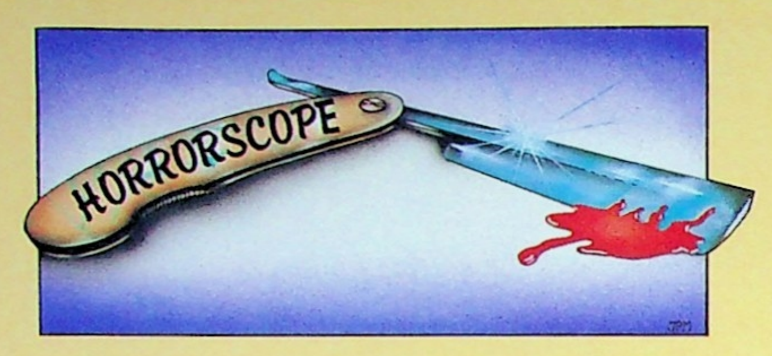


jamais sa réalisation d'effets de style surchargés, mais sait utiliser avec esprit des mouvements de caméra discrets et pourtant surprenants. Le seul reproche que l'on puisse adresser au film est, à l'égard du scénario, une insistance trop importante sur les rapports de couple entre Ademaar et sa femme qui suspecte une liaison — non fondée — avec la journaliste. Si *The Lift* se déroule posément suivant un rythme non pas lent, mais *réfléchi*, les vingt dernières minutes, angoissantes à souhait, réjouiront les amateurs de cinéma-spectacle à l'américaine.

**Robert Schlockoff**

Pays-Bas. 1983. *Réal.* : Dick Maas. *Scén.* : Dick Maas. *Ph.* : Marc Felperlaan. *Mont.* : Hans Van Dongen. *Prod.* : Sigma Films. *Int.* : Huub Stapel, Willeke Van Ammelrooy, Josine Van Dalsum. Couleurs. 90 mn.

**SUITE DANS NOTRE PROCHAIN NUMERO**




## *Films sortis à l'étranger*

### ETATS-UNIS

**FLASHDANCE**

*Réal. :* Adrian Lyne. « Polygram Pictures ». *Scén. :* Tom Hedley. Avec : Jennifer Beals, Michaël Nouri, Lilia Skala.

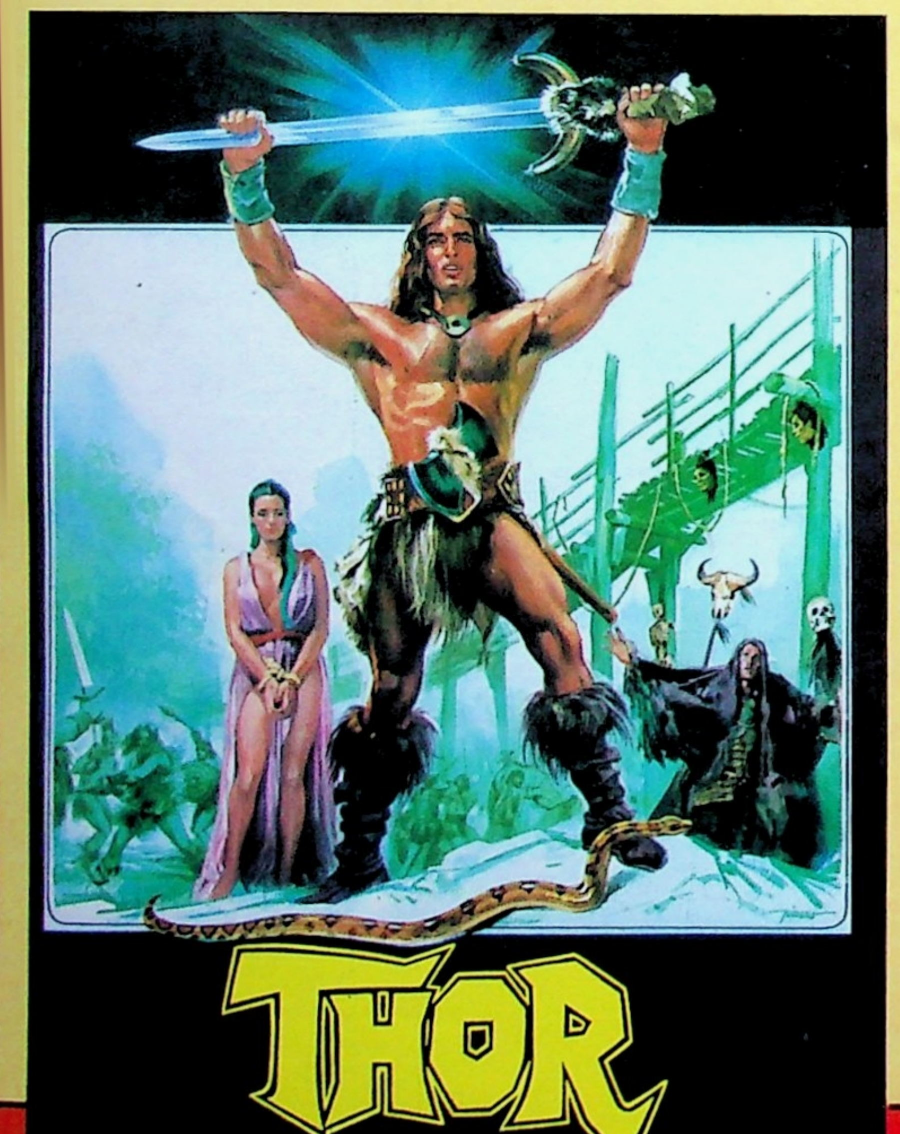
• Sur une musique de Giorgio Moroder (*Midnight Express, Foxes, Cat People...*), ce nouveau film musical « made in U.S.A. » inspiré à la fois de *La fièvre du samedi soir* et de *Xanadu* suit l'aventure d'une jeune fille travaillant en usine et rêvant de pénétrer dans le monde scintillant du show-business... Boudé par la critique mais plébiscité par le public outre-atlantique, *Flash dance* renoue avec un certain style de cinéma dit « commercial et superficiel » préférant gommer tout réalisme au profit d'un univers de « fantasy » bien plus délassant.

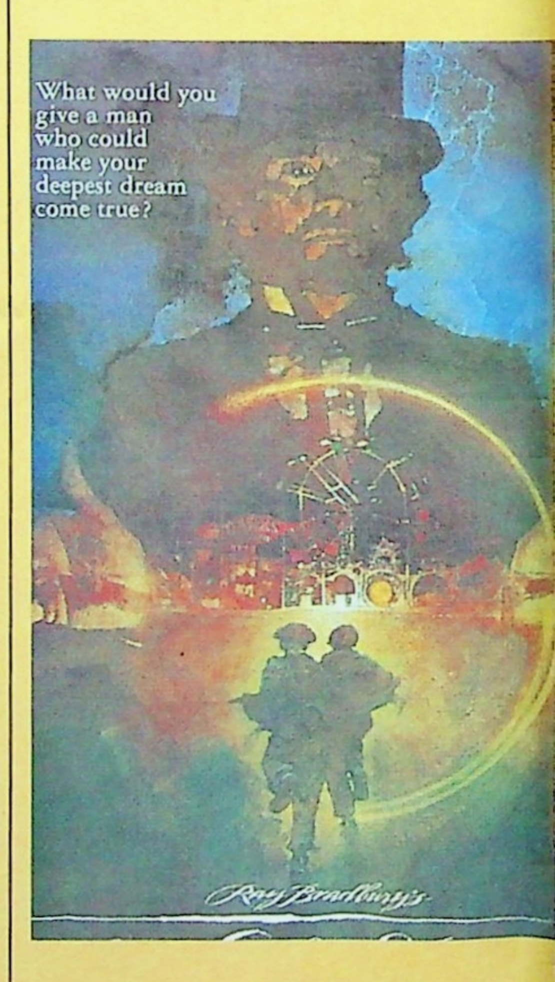
**SOMETHING WICKED THIS WAY COMES**

*Réal. :* Jack Clayton. « Walt Disney Productions/The Bryna Co. ». *Scén. :* Ray Bradbury. *Avec :* Jason Robards, Diane Ladd, Jonathan Pryce, Royal Dano.

• C'est Paramount qui devait, à l'origine, adapter le roman de Ray Bradbury (« La foire des ténèbres ») au cinéma. Puis il fut question que Steven Spielberg en fasse son prochain film juste après avoir terminé *Rencontres du 3ᵉ type.* Mais c'est finalement Peter Douglas (le fils de Kirk Douglas), producteur de *Nimitz, retour vers l'enfer,* qui racheta les droits et réusit à convaincre les Studios Disney à une époque où ceux-ci désiraient modifier leur image de marque.

*Something Wicked This Way Comes* est un choix surprenant de la part des productions Walt Disney dans la mesure où ce film est à l'épouvante ce que *Le trou noir* fut à la science-fiction : Jim et Will, quatorze ans, sont deux amis inséparables qui vivent dans l'Illinois. Ils aiment les monstres de la préhistoire et les sortillèges de l'Egypte antique. Leurs rêves sont alimentés par les livres du vieux bibliothécaire Charles Hollaway, le père de Will. Et tout va bien jusqu'au jour d'octobre orageux où un marchand de paratonnerres leur fait un étrange cadeau. Le même jour, une fête foraine conduite par l'inquiétant Mr Dark s'installe dans la petite ville, mais elle ne ressemble à nulle autre. Et bientôt, le temps lui-même est victime d'un enchantement...




C'est à Jack Clayton (*Les innocents*), qui n'avait pas tourné depuis plusieurs années, que fut confiée la réalisation de *Something Wicked This Way Comes* en septembre 1981. D'un budget initial de $ 10 000 000, le film maintenant terminé atteint la somme astronomique de $ 22 000 000. Inutile donc de préciser l'importance accordée par Disney à sa nouvelle production. La campagne pu-

blicitaire bâtie autour du film espère bien différencier *Something Wicked This Way Comes* de *Vendredi 13* ou de *L'exorciste* dans l'esprit du public... Car outre des effets spéciaux très sophistiqués, c'est de terreur pure qu'il s'agit, celle distillée par des éléments aussi simples que la nuit, le vent, l'orage, les ombres, afin de remémorer ainsi au public ses frayeurs enfantines... qui n'en sont pas moins légitimes ! Malheureusement, à l'exemple du *Dragon du lac de feu* qui fut distribué en France un an et demi après sa sortie aux Etats-Unis, il nous faudra patienter jusqu'à Noël 84 pour découvrir *La foire des ténèbres*...

## ESPAGNE

### EL E.T.E. Y EL OTO

*Réal.* : Manuel Esteban. *Avec* : Les frères Calatrava, José Guardida, Ramo Calduch.

• Parodie espagnole exploitant le succès du film de Steven Spielberg *E.T.*, et dont l'un des protagonistes, d'une très grande laideur, interprète une sorte de E.T. comique et grotesque.

## HONG-KONG

### THE TRAIL

*Réal.* : Ronny Yu. « Golden Harvest ». *Scén.* : Michaël Hui. *Avec* : Ricky Hui.

• Située en Chine durant les années 1920, cette comédie d'horreur retrace les péripéties d'un petit groupe dont l'activité consiste à ramener jusqu'à leur famille les corps des personnes décédées loin de leur domicile. Un commerce peu banal auquel les mystérieuses forces de l'occulte réservent bien des surprises macabres...

## ITALIE

### THOR, IL CONQUISTATORE

*Réal.* : Anthony Richmond. « Abruzzo Cinematrografica ». *Scén.* : Tito Carpi. *Avec* : Conrad Nichols, Maria Romano, Malisa Lang.

• Peu après sa naissance, les parents de Thor ont été massacrés. L'enfant sera élevé par Etna, un homme-oiseau lui apprenant à survivre et à se battre. A la mort d'Etna, l'esprit de ce dernier continue d'accompagner Thor dans sa double quête : celle de l'épée magique ayant appartenu à son père (arme destinée à le venger de ses assassins) et celle de la « graine dorée » qui permettra de nourrir le peuble affamé.

## TCHECOSLOVAQUIE

### SALUT CORDIAL DU GLOBE TERRESTRE

*Réal.* : Jiri Menzel. *Avec* : Milan Lasica, Julius Satinsky.

• Interprété par deux comique slovaques, ce film est une comédie de science-fiction où des extra-terrestres débarquant sur Terre afin de mieux connaître les conditions de vie de ses habitants soulèvent, par leur comportement et l'acuité de leurs questions, de nombreux problèmes destinés à révéler aux terriens la bêtise de certains aspects de leur existence.

### UN DRAGON N'EST PAS LOIN

*Réal.* : Radim Cvrcek. *Scén.* : Marketa Zinnerova.

• S'inspirant de vieilles légendes populaires ce conte de fées produit par les prolifiques studios tchèques utilise maints effets spéciaux afin de faire se côtoyer acteurs et dragon animé.




# Films terminés

## ETATS-UNIS

### THE MAN WHO WASN'T THERE

*Réal.* : Bruce Malmuth. « Franck Mancuso Jr. Production ». *Avec* : Steve Guttenberg, Lisa Langlois.

• Adapté du roman de Roderick Mac Leish, *The Man Who Wasn't There* (en français : « L'homme qui n'était pas là ») est un angoissant thriller dans lequel un éminent psychiatre français, victime d'un chantage exercé contre lui par un personnage anonyme, doit en quatre semaines mettre au point un programme destiné à rendre fou-furieux un célèbre acteur américain... Ce dernier, vivant de l'autre côté de l'atlantique, ne tarde pas à prendre conscience qu'une machination se trame à son encontre et, malgré tous ses efforts, glisse inéluctablement vers la folie homicide... Réalisé en relief.

## ESPAGNE

### SANGE EN LOS ZAPATOS

*Réal.* : Jesus Franco. *Avec* : Howard Vernon, Candy Koste, Ann Stern, Robert Foster.

• Nouveau film d'épouvante mis en scène par Jesus Franco.

# Films en projet

## ETATS-UNIS

### UNIVERSE ONE

D'après une histoire de Stewart Cowley.

• Après un accident survenu à bord du vaisseau spatial Universe One, un enfant se retrouve le seul être humain vivant sur une planète inconnue avec pour unique compagnon un ordinateur baptisé Oncle Sam... Sa solitude sera néanmoins rompue par l'arrivée de cinq étranges créatures.



EN AVANT-PREMIERE
SCIENCE-FICTION A LA
TELEVISION AMERICAINE

# « V »

# l'invasion des extra-terrestres



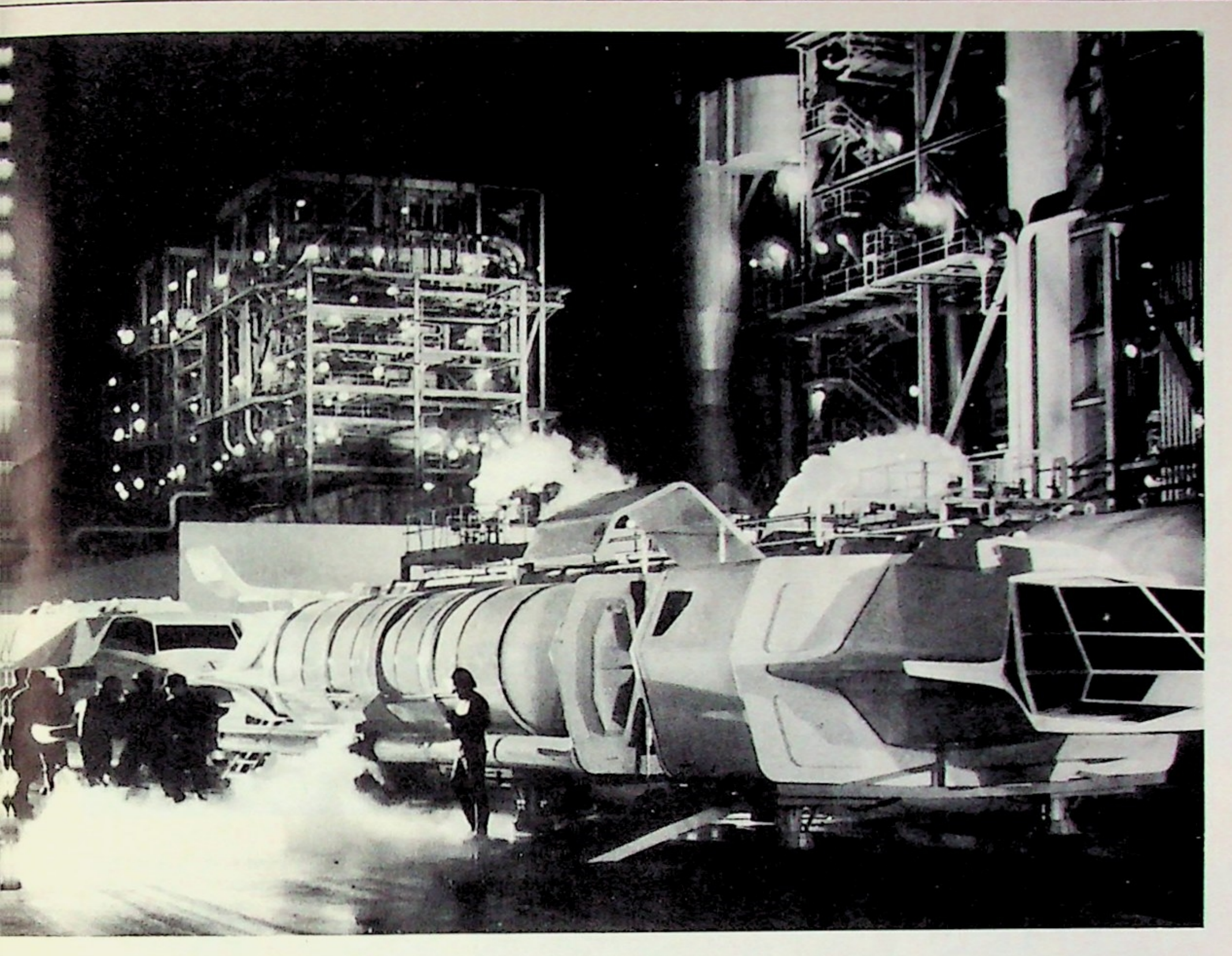
2

3

Un reportage
sur le tournage
de la plus ambitieuse
série télévisée
made in Hollywood

« V » — *comme victoire, mais aussi comme visiteurs* — « V » *est une nouvelle mini-série télévisée américaine de quatre heures en deux épisodes. Par l'intermédiaire du petit écran, c'est l'horreur qui envahit la Terre sous la forme d'une intrusion extra-terrestre.*

PAR RANDY ET JEAN-MARC LOFFICIER



Tout commence avec l'arrivée de cinquante vaisseaux extra-terrestres : des engins gigantesques, de 5 kilomètres de long, d'où débarquent des humanoïdes que l'on ne tarde pas à baptiser « Les Etrangers ». Doux, aimables. Mais il devient bien vite évident que leurs motivations sont loin d'être altruistes...
Produit, écrit et dirigé par Ken Johnson, « *V* » est peut-être, en raison du soin apporté aux décors et aux effets spéciaux, la série télévisée la plus chère jamais réalisée.
La Warner, qui produit « *V* », a fait appel à Matthew J. Yuricich, lauréat d'un Oscar en 1976 pour son travail sur *Logan's Run*, pour concevoir et mettre au point les mattes des vaisseaux géants qui survolent New York et 49 autres grandes villes. Entre autres titres de gloire, Yuricich a été nominé pour *Rencontre du troisième type* et *Star Trek, le film*.
La Warner, qui, décidément, ne laisse rien au hasard, devait confier à Gregory Jein — qui s'est notamment fait une réputation pour son travail sur *Rencontre du troisième type* et *1941* — le soin de construire les maquettes de « *V* » — et il y en a beaucoup !

C'est à Chuck Davis, le directeur de production, qui a déjà travaillé avec Johnson sur *The Incredible Hulk*, que l'on doit l'aspect général des vaisseaux extra-terrestres. En quelques semaines, la société de production a en effet réalisé 5 vaisseaux spatiaux de dimensions respectables, puisque l'un d'eux mesure plus de 30 mètres de long ! Ces appareils ont été conçus de telle sorte que l'on puisse dissocier les modules qui les composent ; c'est ainsi qu'un seul et même navire de l'espace remplira plusieurs fonctions et servira à des fins diverses suivant les besoins de la cause.

« Si nous avons réalisé ces engins au moyen de modules », nous confie Davis (à voix basse, pour ne pas déranger le tournage en cours), « c'est essentiellement pour pouvoir les faire passer d'une échelle à l'autre sans trop de mal. Dans leur plus grande dimension, ils peuvent faire office soit de moyen de transport individuel, de navette, ou de cargo gigantesque ; en n'utilisant que l'avant ou l'arrière, cela devient des vaisseaux de guerre tout ce qu'il y a de plus menaçants. C'est également de cette façon que nous avons conçu les armes futuristes : en appliquant un barillet d'un modèle différent à un genre de pistolet, nous obtenons une sorte de mitraillette. En y ajoutant une crosse, nous en faisons plus ou moins un fusil, et avec une lunette, cela devient un fusil à longue portée. Nous nous sommes efforcés de concevoir chaque chose afin qu'elle puisse servir à plusieurs usages, et cela dans le but de tirer le meilleur profit possible de notre budget.

« A certains égards, inventer des objets et des décors dans cette optique n'est pas forcément ce qu'il y avait de plus facile, mais nous n'avons jamais l'impression que cela nous porte préjudice. Tout au contraire, nos inventions semblent y avoir gagné une dimension supplémentaire. Lorsqu'on travaille pour la télévision, c'est tout naturellement au budget que l'on doit le plus grand respect ! En en réalisant les choses sous cette forme modulaire, nous tirons bien plus profit des sommes qui nous sont allouées. On peut dire que nous avons obtenu le meilleur rapport qualité/prix pour chaque élément. Cette méthode nous permet en outre de sélectionner au fur et à mesure l'option choisie et de nous adapter aux modifications éventuelles qui pouvaient survenir. Dans la réalisation modulaire des décors et des accessoires, il y a aussi quelque chose de symétrique qui nous sert ; nous ne sommes pas limités, d'un point de vue visuel. »

Le tournage de « *V* » aura duré près de deux mois et demi, et les prises de vues eurent lieu essentiellement dans des

endroits appropriés, non loin de Los Angeles. Le film n'ayant bénéficié que d'un peu plus de trois semaines de pré-production, la photo des décors sophistiqués n'intervint qu'en dernier, afin de permettre à l'équipe de Davis de terminer la construction des décors très élaborés.

« Nous avons fait en sorte de mettre en valeur chacune des idées qui avait pu s'exprimer au travers du projet, sans faire l'impasse sur une seule. Nous avons veillé à ce qu'on les retrouve bien dans les décors, et je puis vous assurer que grâce aux compétences des membres de mon équipe, cela se voit ! Nous avons attaché un grand soin à la qualité et à la continuité des images, en particulier ; il en résulte un ton, une unité visuelle, conformes à notre attente. »

A cause de son sujet, « *V* » bénéficie d'un budget qui l'apparente définitivement au film de long métrage. Et quoi qu'il en soit, depuis que *Star Wars* est passé à la télévision, la frontière entre le grand et le petit écran tend à s'estomper.




« A mon point de vue, il n'y a pas vraiment de différence », intervient Davis. « Il arrive que l'on dispose de plus de temps pour faire un long métrage destiné au cinéma, mais je pense que l'on n'a qu'une seule et même intention, que l'on projette de tourner un film pour la télévision ou pour le cinéma : *faire au mieux*. Evidemment, on est parfois amené à certains compromis, et il se peut que l'on soit tenté de composer avec les exigences des uns ou des autres, mais ce n'est pas mon approche personnelle. Je ne vois aucune différence entre un projet pour le cinéma, un téléfilm et une série télévisée. On s'efforce toujours de tirer le meilleur parti du temps et de l'argent dont on dispose, à chaque fois.

« Je m'en rends bien compte : des tas de gens s'imaginent que si on ne peut pas bien faire les choses, alors il faut les faire en grand. Mais même si pour certains nous ne disposions que d'un budget (ou d'un temps) relativement limité pour la préparation de « V », nous n'avons jamais eu le moindre problème pour rendre à l'écran notre conception visuelle, et il ne nous est jamais arrivé de devoir renoncer à quoi que ce soit. »

Comme toujours à la télévision, c'est à l'argent que vont toutes les considérations » nous confie encore Davis. « Pour des motifs budgétaires, nous n'avons pas réalisé tous les décors prévus au départ. Nous avons préféré réserver les sommes qui nous étaient allouées à la mise en valeur des décors dont nous disposions d'ores et déjà. Dès le départ, nous avons fait faire des devis pour des décors dans lesquels nous n'avions rien oublié — nous en aurions plutôt rajouté. Ensuite, au lieu de refaire nos dessins conformément au budget, nous avons préféré modérer un peu notre appétit : nous avons fait l'économie de quelques mètres de couloirs et d'une pièce ou deux, tout en maintenant et en préservant l'aspect visuel et la qualité du film. »

Quelles qu'aient pu être les économies réalisées sur le nombre des pièces, il n'y a pas moins de 120 décors distincts pour « *V* »... parmi lesquels la reconstitution d'une petite partie du vaisseau amiral extra-terrestre sur le plateau 25 des studios de Burbank est particulièrement impressionnante. « On dirait un peu la soute d'un de ces cargos qui transportent des avions entiers », explique Davis. « Il y a cinq appareils à l'intérieur. Mais nous n'avons construit que la moitié du décor ; nous savions parfaitement qu'il nous serait très facile de le faire paraître deux fois plus long, deux fois plus large et deux fois plus haut qu'il n'est en réalité. Là encore, nous avons préféré n'en construire qu'une moitié, mais apporter tous nos soins et tous nos efforts à la réalisation de cette moitié-là ».



Dans le but de bien faire passer l'immensité du vaisseau amiral extra-terrestre, il fallut utiliser deux plateaux sonores supplémentaires. Des couloirs, des laboratoires et autres éléments du décor dans lequel évoluent les extra-terrestres ont été construits sur les plateaux 8 et 9 du studio de la CBS — ceux-là même où fut tourné *Hill Street Blues*.

Le premier de ces plateaux est envahi par un labyrinthe de coursives et de cabines. L'agencement rigoureux de ces éléments de décors confère réellement le sentiment étrange de se trouver bel et bien sur un navire venu d'un autre monde. Des techniciens mettent en place le matériel nécessaire au tournage de la séquence suivante, montrant une bagarre avec les « Visiteurs ». Les acteurs sont gratifiés par les maquilleuses d'entailles et ecchymoses diverses et variées. Assis sur un élément du décor, Ken Johnson, le metteur en scène, bavarde avec ses acteurs et ses techniciens. Il leur explique avec véhémence ce qu'il attend de chacun d'eux pendant la scène à venir.

Sur le second plateau se trouvent des coursives et des cabines disposées au hasard, à ce qu'il semble, dont la

couleur dominante est le blanc, et la structure d'ensemble donne une impression très « high-tech ». Comme dans *Star Trek*, les portes de formes hexagonales sont censées s'ouvrir et se refermer automatiquement, mais leur fonctionnement requiert bien entendu la présence d'un technicien hors du champ des caméras... La pièce de résistance de ce plateau est un gigantesque laboratoire extra-terrestre, auquel les membres de l'équipe de production ne font jamais allusion autrement qu'en l'appelant « la chambre de torture ». Et ils ne plaisantent qu'à moitié.

Le décor consiste en grappes de sacs de matière plastique translucide accrochés au plafond, à l'intérieur desquels on distingue vaguement des formes humaines — obtenues à l'aide de mannequins. Des tubes qui sortent du sommet de ces sacs suinte une substance grisâtre, franchement suspecte.

Non loin de là, dans une « morgue » extra-terrestre, l'acteur Marc Singer, qui s'est rendu célèbre pour sa prestation dans *Beastmaster*, fera une horrible découverte. C'est là que Frank Ashmore (que l'on vient de revoir dans *Y a-t-il enfin un pilote dans l'avion ?*) et qui interprète un « bon » envahisseur, montrera à son collègue Singer le corps mutilé de l'un de ses amis. Derrière, sur une table à dissection, gît un autre cadavre recouvert par une bâche en vinyle noir.

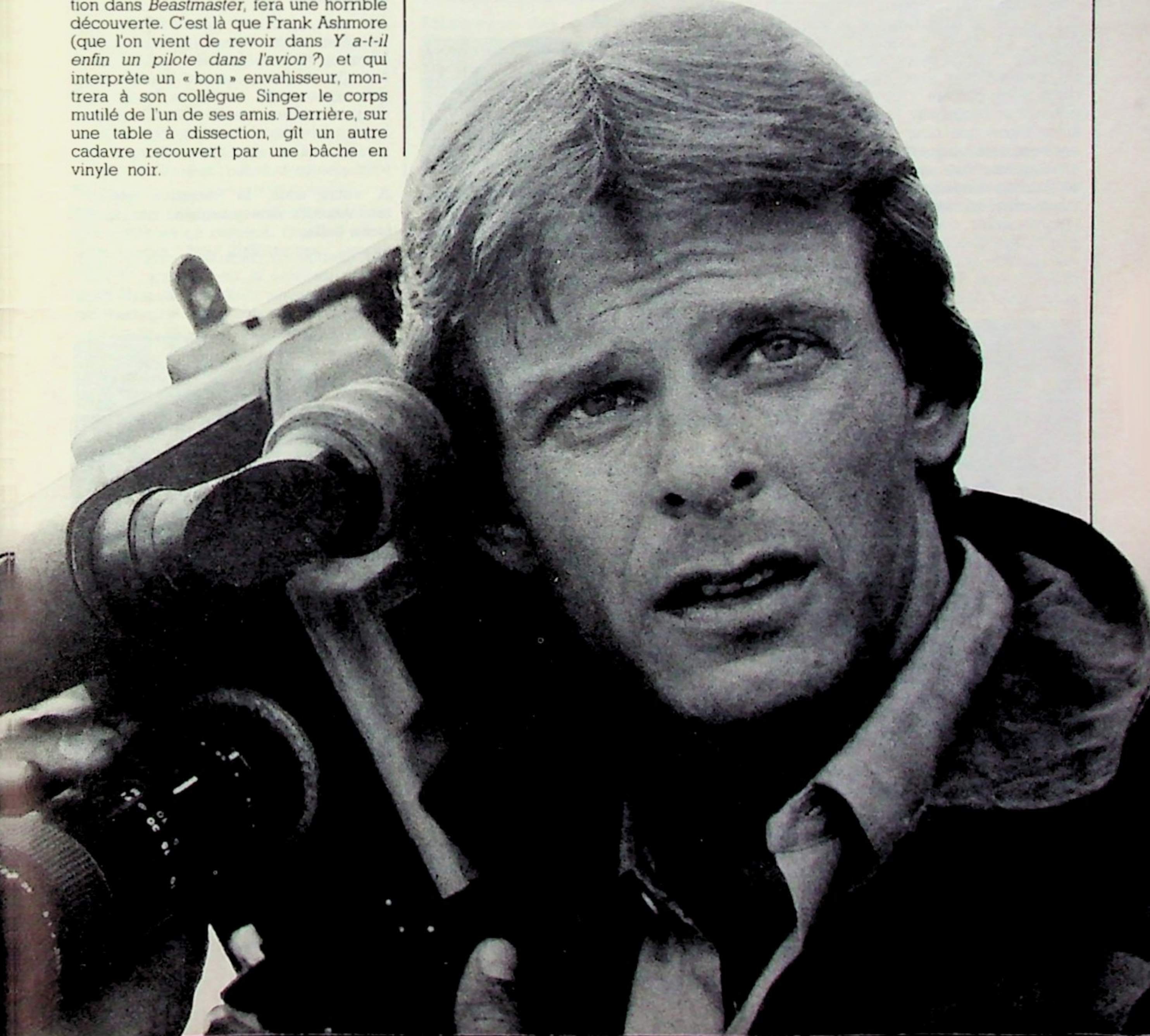
Singer, qui incarne le chef de la « Résistance » contre les extra-terrestres, nous accorde un entretien entre deux séances de maquillage. Et c'est dans le décor futuriste d'une salle de bains d'un autre monde, aussi étrange qu'inquiétante, que se déroule notre conversation.

**Aimez-vous la science-fiction ?**

Oui, assez curieusement... Mais il me semble que, vivant au 20e siècle, je m'intéresse, comme tout le monde, à l'avenir de notre espèce et de ses ressources en particulier — ressources que nous savons maintenant en voie d'épuisement. Nous sommes donc inévitablement amenés à regarder vers l'avenir, en quête de solutions aux problèmes du présent. Oui, j'adore la science-fiction, et je suis persuadé que l'espoir du monde réside dans l'imagination et la créativité des scientifiques.

**Selon vous, le grand nombre de films de science-fiction produits ces dernières années est-il bénéfique à l'industrie du cinéma ?**

Indiscutablement. Je dirais même qu'il ne profite pas seulement à l'industrie cinématographique, mais à moi en particulier ! Et si je me suis fait une réputation, c'est bien grâce à *Beastmaster*, sorti récemment. Ce film m'a fait connaître des fans du fantastique et m'a donné l'occasion de faire des choses que l'on ne m'aurait jamais proposées autrement : tourner avec des tigres, porter une épée et m'en servir... ce qui a permis au public de découvrir que j'étais bien entraîné au maniement de l'arme blanche et aux arts martiaux. Je suis très heureux de constater que la mode est au fantastique et à la science-fiction au cinéma, parce que dès lors, les sujets comme leur traitement n'ont



plus d'autres limites que celles de l'imagination. Chose qui n'était jusque-là pas évidente. Il n'est plus nécessaire de croire à quoi que ce soit, sinon à ce que l'on tient pour possible.

**Après l'expérience qu'il a faite avec *Beastmaster*, Don Coscarelli prétend ne plus vouloir entendre parler de tourner avec des animaux. Partagez-vous son point de vue ?**

Pas du tout. Je ne demande qu'à recommencer ! J'ai pris le plus grand plaisir à travailler avec les animaux, et notamment les tigres. Il y a des animaux avec lesquels il me semble que je ne pourrais jamais tourner : les primates, en particulier. Il faut avoir l'honnêteté de reconnaître que l'on a des affinités avec certaines espèces animales et pas avec d'autres, et pour ce qui me concerne, j'ai le sentiment que le message passe mieux avec les chats — même les gros ! — qu'avec les singes. Je crois que je n'ai pas d'atomes crochus avec ces bêtes-là. Il est de fait que la communication autre que verbale est un thème fréquemment abordé par le fantastique et la science-fiction. Eh bien, travailler avec des animaux, c'est un peu comme d'essayer de communiquer avec des êtres venus d'une autre planète. Ces créatures s'expriment et perçoivent la vie d'une toute autre façon que nous. De nombreuses espèces nous sont « étrangères » — les chiens, les chats, etc. — et il n'y a rien d'étonnant à ce que l'on éprouve certaines affinités, une plus grande facilité à communiquer avec quelques espèces plutôt que d'autres. On a, de la sorte, une bonne approche de ce que cela doit être que de s'efforcer de communiquer avec des cultures étrangères.



**Pensez-vous que « V » va plus loin que la pure et simple science-fiction ?**

C'est certainement plus que de la science-fiction ; nous fournissons matière à réfléchir aux spectateurs, en faisant constamment de petites allusions à tout ce qui se passe autour de nous, sur notre Terre, et en ce moment-même. On apprend, par exemple, que les extra-terrestres viennent chercher quelque chose sur notre planète, quelque chose de très précieux — et il ne s'agit ni d'or, ni d'uranium, ni de diamants : c'est de l'eau, qu'il est question. De l'eau, dont dépend toute vie. On découvre que les extra-terrestres sont despotiques, qu'ils emmènent les gens... Et comment les emmènent-ils ? Ils les mettent dans des wagons à bestiaux, comme pendant la dernière guerre, comme au Cambodge ou au Viêt-Nam. Ils les envoient dans des endroits où ils sont exterminés en masse. Ce qui montre aux spectateurs comment on peut éliminer des individus pour des raisons politiques. Certains d'entre nous, qui sont nés peu après la guerre, ont déjà oublié que six millions d'individus ont été éliminés pour des raisons politiques : parce qu'ils étaient indésirables. Voici comment nous aiguillonnons le public, avec des allusions à des choses du passé, certes, mais aussi des choses du présent, et qui pourraient bien se reproduire demain si nous n'y veillons pas.



**Trouvez-vous important qu'un film, qu'une émission censés distraire soient en même temps moraux ?**

Absolument. Je ne vois pas pourquoi il n'en serait pas ainsi. Je ne voudrais pas contribuer à un projet qui ne serait pas moral, voire immoral. Il faut qu'il ait une certaine valeur rédemptrice, sinon, à quoi bon ?

**Connaissiez-vous l'épisode de *« La quatrième dimension »* intitulé *To Serve Man* (« Servir l'homme ») ? Ne pensez-vous pas que l'on pourrait faire un parallèle entre *« V »* et cet épisode ?**

C'est vrai. J'avais beaucoup aimé cet épisode, et il y a effectivement des points de comparaison entre les deux, mais je dirais que l'assaisonnement de notre plat est beaucoup moins sophistiqué que celui de *« La quatrième dimension »* ! Il n'y a qu'à l'avaler ! La société que nous décrivons est autrement plus... directe.

**Mais ne craignez-vous pas que votre propos ne soit un peu sanglant pour la télévision ?**



Oh non, pas du tout ! D'ailleurs, comment pourrait-on revenir en arrière lorsqu'on fait de la science-fiction ? Il faut aller de l'avant, et il se pourrait bien que notre série télévisée ouvre des voies nouvelles. Il ne faut pas s'attendre à voir traiter les thèmes du futur comme les vieux films de Shirley Temple. Ce n'est pas le but de l'opération.

**A votre avis, la violence est-elle maintenant inséparable du spectacle ?**

La violence est dans notre vie. Si vous voulez traduire la vie à l'écran, il vous faut montrer la violence. On fait bien voir au public des gens en train de s'embrasser. Nous faudra-t-il réaliser des spectacles dans lesquels les acteurs passeront leur temps à rire, à se donner de grands coups de coude dans les côtes et à s'embrasser ? La vie, ce n'est pas ça. C'est la plus grande escroquerie de la terre. Et le plus grand malheur, c'est de répandre le mensonge en le



faisant passer pour la vérité. Parce que le spectateur qui s'efforce de vivre ce mensonge se heurte inévitablement aux dures réalités de la vie, qui lui apparaissent d'autant plus cruelles qu'il aura été plus nourri d'illusions.

**Avez-vous des incidents particuliers à relater sur le tournage de « *V* » ?**

Il n'y a eu *que* des incidents particuliers ! Et les gens qui roulent habituellement dans les quartiers résidentiels de Los Angeles sont les premiers à trouver particulièrement intéressant de voir tout d'un coup un vaisseau spatial garé le long de leur rue commerçante préférée ! Et de constater quelques minutes plus tard que le vaisseau spatial en question a sauté, dynamité par une vieille dame qui a placé une cartouche d'explosif dans la porte.... Ce n'est pas quelque chose que l'on voit tous les jours. Il est toujours passionnant de voir des extra-terrestres galoper dans les rues avec des armes à laser, ou des voitures exploser. En dehors de ces considérations, cela aura été un tournage remarquable : tout le monde travaille dans la joie, plutôt détendu, et avec une grande créativité. La situation, qui impliquait des gags sophistiqués et des réalités techniques un peu complexes — comme les explosions — avait tout pour être pénible et éprouvante pour les nerfs, mais il n'en est rien. Jusque-là, il s'est passé remarquablement peu de choses remarquables !

**Vous avez beaucoup travaillé pour la télévision et au cinéma. Quelles sont, pour vous, les différences essentielles ?**

Je dirais que la sophistication et l'approfondissement des personnages sont plus importants au cinéma qu'à la télévision. Cela dit, le film est plus susceptible d'une révision radicale par le montage alors que le téléfilm est plus structuré, ne serait-ce que parce qu'il est produit par un studio, qui est une structure constituée. Les lignes directrices y sont souvent imposées dès le début — par la politique des studios, surtout. De sorte que les acteurs sont d'entrée de jeu beaucoup plus sûrs de ce qui les attend à la télévision qu'au cinéma. Au cinéma, tout sort du néant, de l'imagination d'un individu, et à la dernière minute, après que tout ait été tourné, le film étant en salle de montage, il n'est pas rare que tout le monde se mette à réfléchir au problème et décide d'ajouter certaines choses, d'en supprimer d'autres et d'en modifier une bonne quantité. Et le produit fini ne ressemble plus guère à celui que l'on croyait avoir tourné. On ne sort pas toujours de là le sourire aux lèvres...

Les jeunes acteurs ont bien des raisons de s'arracher les cheveux, et les plus anciens de s'asseoir dans un coin pour ruminer : « C'est la vie dans le monde du cinéma ! » Il y a dans *Beastmaster* des choses dont je me demande franchement pourquoi on les a coupées. Mais ce n'est pas moi qui décide, et c'est tout le temps comme ça au cinéma !



◀ *Avant « V », l'intrépide Marc Singer fut apprécié des amateurs d'héroïc-fantasy pour sa prestation de « Dar l'invincible ».*

**Faites-vous des cascades dans ce film ?**

Mais oui. Il y en a dans tous les films. Plus un acteur est capable de faire de cascades lui-même sans se faire doubler, et mieux ça vaut. Pour l'histoire, surtout, qui est d'autant mieux servie que le public sait que l'acteur qu'il voit sur l'écran est celui-là même qui discutait encore face à la caméra la seconde d'avant. Je m'efforce de faire le plus de cascades possibles. Cela dit, c'est une plus grande responsabilité pour le film : aussi m'interdis-je de faire certaines choses trop dangereuses. Si j'étais blessé, ce serait la production qui en souffrirait. Et puis il y a des cascades tellement techniques, tellement compliquées, que seul un professionnel peut les réaliser et qu'il serait fou de s'y risquer.

**Aimez-vous travailler avec des effets spéciaux ?**

Beaucoup, oui. C'est très amusant, ne serait-ce que parce que c'est *spécial*, justement. C'est toujours tellement étonnant de découvrir ce que ces gens savent faire ! On court le long d'une rue dans laquelle une voiture explose tout près de nous et on n'est pas blessé, on ne reçoit pas un éclat de métal, on n'est pas touché par les flammes... Sur demande, ils vous donnent littéralement ce que vous voulez : une crème glacée, comme un électrochoc...

**Et comment cela se passe-t-il lorsqu'il faut « donner la réplique » à quelque chose qui n'existe pas ?**

C'est très amusant, encore une fois, et ça correspond parfaitement à ce que j'attends de la science-fiction et du fantastique. C'est un défi perpétuel à l'imagination. Et un défi tout court pour l'acteur. Bien sûr, ça dépend de ce qui se trouve autour de vous, sous forme de décors.

**Et si « *V* » devenait un feuilleton...**

J'en serais très content. Pour un acteur, la continuité du rôle, l'évolution du personnage, importent autant que le contact prolongé avec le public.

**Pensez-vous qu'il ait les perspectives d'avenir de *Star Trek* ?**

Je ne sais pas si c'est le prochain *Star Trek*, et il est difficile de parier sur l'avenir de quoi que ce soit. Surtout par rapport à autre chose. Je préfèrerais que cette série, si elle doit se poursuivre, le fasse toute seule ; qu'elle vole de ses propres ailes. Si certains de ceux qui ont aimé *Star Trek* trouvent des similitudes quant au sujet ou au traitement, et l'aiment pour cela, tant mieux. Je serais heureux que nous leur apportions quelque chose. Mais en fin de compte, notre but est de faire quelque chose de nouveau, quelque chose d'unique en son genre.

**Seriez-vous de l'avis que dans « *V* » la science-fiction vient au second plan, derrière l'histoire qui traite des gens avant toute chose ?**

Oui et non... C'est difficile à dire. Les gadgets qui peuplent le décor m'enthousiasment autant que l'histoire. Je vais être franc : j'adore évoluer dans un décor futuriste, très hight-tech. C'est merveilleusement amusant. Très différent de tout ce qu'on peut faire habituellement.

**N'avez-vous pas l'impression que l'accident survenu lors du tournage de *Twilight Zone* a sensiblement modifié votre attitude vis-à-vis des cascades ?**

Non. Tout le monde a toujours eu et aura toujours un très profond respect pour l'aspect dangereux de notre métier. Le métier d'acteur a toujours été un métier dangereux, depuis le début. Quand on joue *Hamlet* sur scène, on est bien obligé de prendre une épée et de faire assaut contre un autre acteur, et cela tous les soirs, pendant des mois. Au bout de deux heures de répétitions, on est fatigué. Les probabilités pour que l'on se retrouve transpercé par une épée cassée, ou de perdre un œil par suite de la fatigue, de la maladresse ou de n'importe quelle erreur d'un acteur, ont toujours existé au cours des âges, et ce sera toujours le cas. Disons que les risques encourus par les acteurs ont pris une dimension nouvelle depuis que nous disposons de jouets plus élaborés. Mais il y a des siècles que tout le monde, dans la profession, est au courant des dangers qui menacent les acteurs. Ce sont des tragédies comme l'accident survenu à Vic Morrow qui amènent les risques du métier à la conscience du public.

Pour moi, il n'est pas étonnant que des gens se fassent tuer ou blesser dans des décors de cinéma. Evidemment, c'est à éviter à tout prix, mais nous ne faisons guère que travailler dans une usine d'un genre un peu particulier. Les ouvriers qui travaillent dans les aciéries sont exposés au danger, tous les jours. Et nous autres, les acteurs, sommes simplement confrontés à des dangers d'un autre genre.

# « V » Entretien avec Ken Johnson auteur, producteur réalisateur



Lorsque Ken Johnson, le père de *« V »*, parle de son dernier enfant, c'est avec des accents presque fanatiques et non sans une certaine ferveur. C'est que son intention première était bel et bien d'asseoir son film dans une réalité tangible, en privilégiant les considérations émotionnelles par rapport aux impératifs techniques. Le parallèle avec la seconde guerre mondiale est parfaitement intentionnel, et les Visiteurs *sont* des nazis, Diane, le commandant en second, un nouveau Goebbels, les troupes de choc extra-terrestres, de véritables SS, et leur mystérieux chef, qui reste invisible, Adolph Hitler.

Johnson, auquel nous devons *The Six Million Dollar Man, The Bionic Woman* et *The Incredible Hulk*, est un homme barbu, d'une quarantaine d'années. Nous le rencontrons dans les décors de *« V »*, alors qu'il dirige les dernières prises de vues.

***Pourriez-vous nous donner quelques détails sur la genèse de « V » ?***

Je suis un grand amateur de Sinclair Lewis, depuis des années, et son livre que je préfère est « It Can't Happen Here », qu'il a écrit en 1935. Dans ce roman, il décrit ce qui se passait à l'époque en Allemagne et en Italie, ainsi qu'aux Etats-Unis. Un régime fasciste prenait le pouvoir, l'Amérique devenait un état policier et suivant les individus, les réactions étaient diverses. J'avais été passionné par son propos.
Depuis plus d'un an, je cherchais dans quel contexte contemporain on pourrait raconter cette histoire. J'ai l'impression que nous baignons tous dans une satisfaction béate, aux Etats-Unis ; nous sommes très contents de la liberté qui règne dans ce pays, et mon intention était de décrire un état de choses et de montrer comment il pourrait changer très rapidement. Il m'a semblé que ce pourrait être un constat intéressant.
Il y a déjà quelques années que j'observe la montée de certains éléments fascistes aux Etats-Unis : la création de milices, et ainsi de suite. J'avais très envie de raconter ce qui se passerait si nous nous retrouvions pour de bon dans un état policier. Et en particulier comment les Américains bien différents réagiraient à une occupation par une armée fasciste, telle qu'en ont connue les Français lorsque les Allemands les ont envahis au début des années 40.

***Mais pourquoi des extra-terrestres et tout ce décorum futuriste ?***

Eh bien, notre grande question était la suivante : nous voulions narrer cette histoire, mais d'où faire venir les envahisseurs, de quel pays ? Nous avons évidemment tout d'abord pensé aux Russes et aux Chinois, mais ça ne marchait pas vraiment, ce n'était pas crédible : où auraient-ils trouvé les forces armées nécessaires, la puissance, les moyens de diriger le pays ? En discutant le problème avec Brandon Tartikoff — que l'idée intriguait depuis le début — et un autre de mes amis, au bout d'un moment nous avons émis une suggestion : et si cette armée n'était pas d'origine terrestre ? Si elle venait d'ailleurs ? Du ciel, d'un autre monde ?
Au début, ça ne m'excitait pas tellement. Tout ce que j'avais fait jusque là revenait déjà de la science-fiction, et je tenais à tout prix à me démarquer, à ne pas rester cantonné dans ce domaine. On est trop vite catalogué, vous savez...
Mais plus j'y pensais, et plus je me disais qu'on pouvait fort bien faire un film qui ne soit ni *Battlestar Galactica*, ni *Buck Rogers*, mais qui me permette d'exposer et de mettre en valeur mon propos. Ça pouvait marcher, après tout.

***Vous êtes-vous efforcé d'approcher les événements d'un point de vue réaliste ?***

Je me suis constamment posé la même question : « Et que se passerait-il si... ? ». Si nous nous réveillions un matin pour découvrir que des vaisseaux spatiaux ont atterri dans les plus grandes villes du monde ? De gigantesques vaisseaux spatiaux, de plus de 4 ou 5 kilomètres de longueur ? 50 vaisseaux spatiaux, c'est déjà un sérieux débarquement.
Et si nous ouvrions les yeux un beau matin pour nous rendre compte qu'*ils* sont là ? Et si les nouveaux arrivants débarquaient pour nous dire : « Nous venons en paix. Veuillez demander au Secrétaire Général des Nations Unies de nous retrouver ce soir, à l'heure G.M.T. sur le toit du bâtiment des Nations Unies ». Si celui-ci se rendait au rendez-vous, accompagné d'une meute de journalistes, si la navette se posait à l'heure et au lieu dit, et s'il revenait un peu plus tard avec un bout de papier dans les mains, pour déclarer comme M. Chamberlain : « J'ai un message de M. Hitler, et tout va bien »... ? ! J'ai même sélectioné un acteur qui a la tête de Chamberlain !

***De quel point de vue l'histoire est-elle racontée ?***

Nous assistons aux événements, disons, comme autant de télespectateurs regardant les actualités. Marc Singer interprète le rôle d'un caméraman de télévision, Mike Donovan, qui « couvre » l'événement et se trouve parmi les journalistes venus ce soir-là sur les lieux du rendez-vous. C'est par l'intermédiaire de sa caméra que le monde voit ce qui se passe.
Toutes les familles de cette petite communauté de Californie du Sud, qui devient le microcosme dans lequel se déroule l'histoire, assistent aux événements de la même façon. Les nouvelles leur parviennent par l'œil du caméraman, par l'intermédiaire de leur poste de télévision. Il me semble que le fait que Marc se trouve au cœur de l'aventure et soit aux premières loges contribue au réalisme effroyable de l'histoire. Sans compter que tous les journalistes sont d'authentiques journalistes. Nous avons largement fait appel à Howard K. Smith, le chef de la rédaction des ABC News, ainsi qu'à Clete Roberts, journaliste californien. Ce qui confère à l'aventure une authenticité que ne renierait pas Orson Welles !
La télévision joue donc le rôle du chœur grec, qui lie entre elles les différentes parties de l'histoire avant de devenir l'outil de propagande le plus dévastateur qui soit. Il se retourne contre nous et puis, tout d'un coup, il n'y a plus de NBC, de CBS ou d'ABC.

***Est-ce par choix délibéré que vous donnez un aspect humain aux envahisseurs ?***

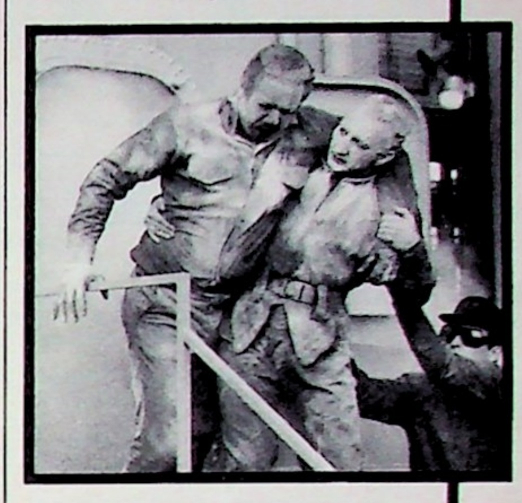
Absolument. Ils nous ressemblent, même s'ils ne parlent pas tout à fait comme nous. Leur voix est un peu particulière. Je ne sais pas encore vraiment en quoi elle diffère de la nôtre, je n'ai pas eu le temps de creuser la question, mais il est évident qu'ils n'ont pas la même voix que nous : c'est suffisamment évident, en tout cas, pour que l'on sache, dès qu'ils ouvrent la bouche, que les extra-terrestres ne sont pas des nôtres. Un peu comme les Allemands en France.

***Pourquoi sont-ils venus sur Terre ?***

Parce qu'ils ont besoin de nous. Leur planète connaît de graves difficultés et seule la fabrication de certains composés chimiques peut les sauver. Ils sont venus sur Terre chercher les ingrédients nécessaires à la confection de ces produits. En échange de notre aide, ils nous promettent de nous faire partager leur technologie, leurs connaissances, et en particulier des remèdes au cancer.
Lors de l'atterrissage des premiers extra-terrestres, je les fais accueillir par un orchestre d'étudiants. Dans mon scénario, j'avais prévu qu'ils joueraient une marche de Sousa. Mais Shannon, ma secrétaire m'a dit que ce n'était certainement pas ce qu'ils joueraient. « Vous savez ce qu'ils feraient ? Ils joueraient *Star Wars* ». J'ai bien ri, et puis je me suis rendu compte qu'elle avait raison.

***Quel est l'élément principal de « V » ?***

L'élément principal... Ce qui attire le plus l'attention, dans le film, c'est certainement les vaisseaux spatiaux et les gadgets, comme les armes des Visiteurs. Leur pistolet est un Luger revu et corrigé, pour qu'on y retrouve quelque chose de bien allemand, tout comme dans les casques, les uniformes, les bottes et les couvre-chefs. C'est très insidieux...
Quant à l'histoire, au nœud de toute l'affaire, c'est l'élément humain. Les relations des individus entre eux, leurs réactions. Comment réagiriez-vous face à une armée d'occupation ? Certains d'entre nous se diraient sans doute : « Qu'est-ce que je pourrais bien tirer de la situation ? ». Ceux-là, les opportunistes, deviendraient des collaborateurs d'un nouveau genre, de la même façon que d'autres ont collaboré sous Vichy. Il y en aurait certainement pour penser : « Ça va passer. Des choses comme ça sont impensables en Amérique. Ça ne peut pas arriver chez nous. Je n'ai pas à m'en faire, je ne suis pas juif ». Et puis, il y aurait ceux qui se diraient : « Non, ça ne va pas, ce n'est pas juste. Nous ne supportons pas ce qui est en train de se passer ici et nous allons nous battre contre ! ». Ce seraient les résistants.
Le film est une saga qui met en scène tous ces personnages, un peu comme dans « Guerre et paix », de Tolstoï. Dans ce drame, je m'efforce d'entremêler différentes silhouettes, de sorte que l'aspect « science-fiction » passe un peu à l'arrière-plan. En réalité, à partir du moment où les vaisseaux-mère font leur entrée grandiose dans notre monde, dès l'instant où Marc prend sa caméra pour monter à bord, voir ce qui arrive, on n'assiste plus directement aux événements : on revoit les bandes vidéo plus tard, lorsque Jenny Sullivan — la journaliste, qui devient par la suite Leni Reithenstal — et Marc les regardent, en passant rapidement sur les passages ennuyeux. Et, comme le souligne Howard K. Smith, le spectacle à l'intérieur du vaisseau-mère est un peu décevant. On dirait l'intérieur d'un gros porteur, ça n'a rien de spectaculaire. Parce que ce n'est pas le sujet du film...
Le sujet du film, c'est la façon dont les gens changent. La famille dont le fils devient membre d'une organisation de jeunesse, comme ses copains. Ça vous fait penser aux Jeunesses hitlériennes ? Ce n'est pas un hasard. De sorte qu'avec le temps, les parents font attention à ce qu'ils racontent chez eux, parce que leur fils, qui habite là, fait partie de leurs milices. Certains membres de cette organisation ont raconté des choses sur leurs parents, et les parents ont disparu.
Et comme toujours en pareil cas, il y a des boucs émissaires. Dans les années 30 et 40, en Allemagne comme en France, c'étaient les Juifs. En 1983, ce sont les savants. Tout d'un coup, les savants du monde entier sont proscrits de la société. Avec une prudence et une habileté diaboliques, les Visiteurs retournent l'opinion mondiale contre la communauté scientifique. Brusquement, être un savant cesse d'être « bien ». Du jour au lendemain, on n'a plus envie de déjeuner avec un homme de science. Brusquement, être un fils de savant, ça veut dire qu'on va vous lancer des pierres. Et, ce qui est plus grave encore, ça peut vouloir dire qu'on va disparaître — pour aller où ? Vers la nuit et le brouillard. Exactement comme les Juifs en France et en Allemagne pendant la seconde guerre mondiale.



***C'est plutôt effrayant...***

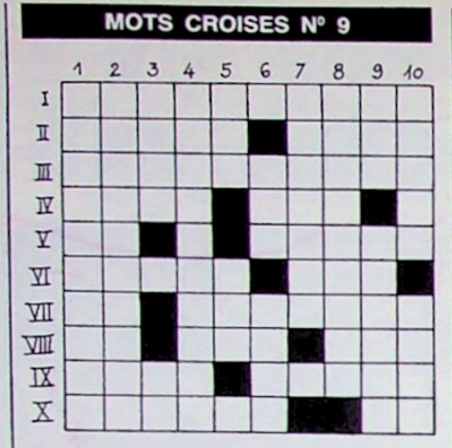
Ça oui ! Et c'est ce que je veux : je veux que ce soit terrible ! Je veux que ça fasse réfléchir tous ceux qui verront ce film, assis devant leur poste de télévision, qu'ils se demandent : « Et si ça arrivait pour de bon ? ».
On y retrouve des éléments inspirés de « The Private Life of the Master Race », du « Journal d'Anne Frank », de *Lacombe Lucien*, du *Chagrin et la pitié*, des *Bons et les méchants*, du récit fait par Lelouch des événements, et notamment de la mise à sac de cette ville française où ils avaient commis l'erreur de tuer le commandant allemand. Les Allemands avaient fait irruption dans la ville et l'avaient entièrement rasée. Ils avaient pris 642 personnes, les avaient enfermées dans l'église et y avaient mis le feu. Et puis ils avaient abattu tous ceux qui tentaient d'échapper aux flammes. Onze personnes avaient pris la fuite. C'est ce qui se passe dans notre histoire. Soudain, la petite ville de Monrovia, en Californie, est rayée de la carte. Il n'y a qu'un survivant. C'est un moment très important du film pour Marc, parce que c'est là que vivaient son ex-femme et son fils. Ils ont disparu. Où sont-ils allés ? Personne n'en sait trop rien. On ne l'apprend que plus tard. Cela devient l'une des motivations essentielles pour le personnage qu'incarne Marc. Dès lors, il s'efforce de découvrir où ont pu aller les habitants du village, et pourquoi.

***Quelle est la durée prévue pour « V » ?***

C'est une longue histoire. La durée prévue pour la version télévisée américaine est de quatre heures, mais elle pourrait être plus longue, peut-être cinq heures...

Propos recueillis à Los Angeles
par **Randy** et **Jean-Marc Lofficier**
(Trad. : *Dominique Haas*)

## MOTS CROISES N° 9



**HORIZONTALEMENT :**

I. A 14 ans, il réalisa son premier film : *The Fall of the House of Usher*, d'après Edgar Allan Poe.
II. C'est aussi *Le huitième passager*. Partie d'ossuaire.
III. Caractérise l'adaptation du « Dracula » de Bram Stoker, par F.W. Murnau, pour son *Nosferatu*.
IV. Metteur en scène de *L'esprit s'amuse*. Part de l'ombre.
V. A la tête d'« Universal ». Lias.
VI. On en décela plus d'un à la surface de Mars. Irrité (épelé).
VII. Dans *Amityville*. Faisait subir des sévices.
VIII. Un peu de *Venin*. Qualifiait une femme dans le titre français d'un film de Victor Trivas, en 1960. Moitié d'embarcation.
IX. Dieu aérien. Deux d'entre eux s'opposaient dans *Fantôme à vendre*.
X. L'autre côté. Tête de Skeksis.

**VERTICALEMENT :**

1. Expression fréquente, chez Barbara Steele, dans ses films d'épouvante.
2. Une explication pour *Le cabinet du Docteur Caligari*.
3. Prénom de l'interprète du rôle de Terpsichore, dans *L'étoile des étoiles*. L'inspecteur Brunel, dans *La grande menace* (initiales).
4. Telle la princesse Anck-es-en-Amon, dans *La momie*, de Karl Freund.
5. C'est la fin de *Shining*. Prénom de l'un des « Deux Nigauds ».
6. Atome. Arides.
7. Décorent les *Monstres de la mer*.
8. Responsable des effets spéciaux de *Godzilla*.
9. Précède 117, pour un agent. Eurent raison de King Kong, en 1933.
10. Souvent associées aux sauterelles. Film d'Alexandro Jodorowsky.

**Jean-Claude Romer**

## SOLUTION N° 8

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | A | P | O | C | A | L | Y | P | S | E |
| II | L | E | V | I | T | A | T | I | O | N |
| III | P | R | E | T | ■ | M | ■ | R | S | ■ |
| IV | H | I | ■ | R | ■ | P | L | A | I | E |
| V | A | E | R | O | N | A | U | T | E | S |
| VI | V | R | ■ | U | ■ | D | ■ | E | S | T |
| VII | I | ■ | T | I | R | A | I | S | ■ | I |
| VIII | L | ■ | E | L | O | I | S | ■ | A | M |
| IX | L | A | ■ | L | Y | R | I | S | M | E |
| X | E | L | F | E | ■ | E | S | S | E | S |

## PETITES ANNONCES

**Nos petites annonces sont gratuites et réservées en priorité aux abonnés.**

VENDS affiche de « Voyage au centre de la terre », « La guerre des étoiles », « Bruce Le contre-attaque ». Georges Couland, Pelasque 06450. Lantosque.

VENDS anciens numéros de « Vampirella », « Creepy », « Eerie », « Charlie Mensuel », « Echo des Savanes » ou les échange contre affiches et photos de films fantastiques. Jacky Fitoussi, 97, rue de Crimée. Bât. 7. Paris 19e.

ACHETE ou échange l'E.F. n° 4 en bon état contre « Métal Hurlant » spécial « Alien ». Rémi Depret, 290 R, av. N. Bonaparte. 92500 Rueil Malmaison. Tél. : 749.66.18.

AUTEUR de nouvelles de science-fiction cherche éditeur. Marie-Dominique Raymon, 2, place du Four Vieux. Esparron. 83560 Rians. Tél. : (94) 77.84.11.

RECHERCHE affiches de « Outland », « Flash Gordon », « Alien », « Rencontres du 3e type », « Firefox ». Echangerais contre 18 posters de « Dallas ». Didier Normand, rue des rouages. Vorges. 02000 Laon.

RECHERCHE photos, affiches, etc. concernant les films « Hurlement », « Alien », « La maison près du cimetière », « Frayeur », « L'au-delà », « Mutant », et « Evil Dead ». Jean-Hugues Lecorre, 341, rue Jean-Jaurès, 59920 Quievrechain.

CHERCHE garçons et filles de plus de 14 ans de la région de Pau (Pyrénées Atlantiques) ayant des connaissances en effets spéciaux, maquillages, etc. pour participer à la réalisation d'un film fantastique super-8. Francis Adove, rue de Conchez, 64450 Lembeye.

VENDS b.o. disques de films fantastiques italiens (Morricone, Frizzi, Goblin, De Angelis...). Liste complète contre enveloppe timbrée. Samir Metwalli, 2 bis, rue Nungesser et Coli. 92310 Sèvres.

CHERCHE affiches de films fantastiques et SF de 1983. Jean-Luc Zehnter, 9, rue Jean Moulin. 57210 Mézières-les-Metz.

VENDS 600 affiches petit et grand format. Envoyer une enveloppe timbrée à : Hervé Michallet, les Cèdres Bf, 05000 Gap.

VENDS projecteur sonore Magnon TBE. Tél. : 375.70.88 après 18 h 30 (M. Mourier).

ACHETE affichette de « L'au-delà » et tout numéro de l'Ecran Fantastique depuis le n° 22 (prix raisonnable). Faire offre à : P. Mathieu, 25, rue Eau-sur-Elle, 6210 Ransart. Belgique.



Diffusion : Messageries Lyonnaises de Presse. - Composition : Compo 60 - Imprimerie de Compiègne. Dépôt légal : 2e trimestre 1983.

# NOVEMBRE 1983
# 13e Anniversaire du Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

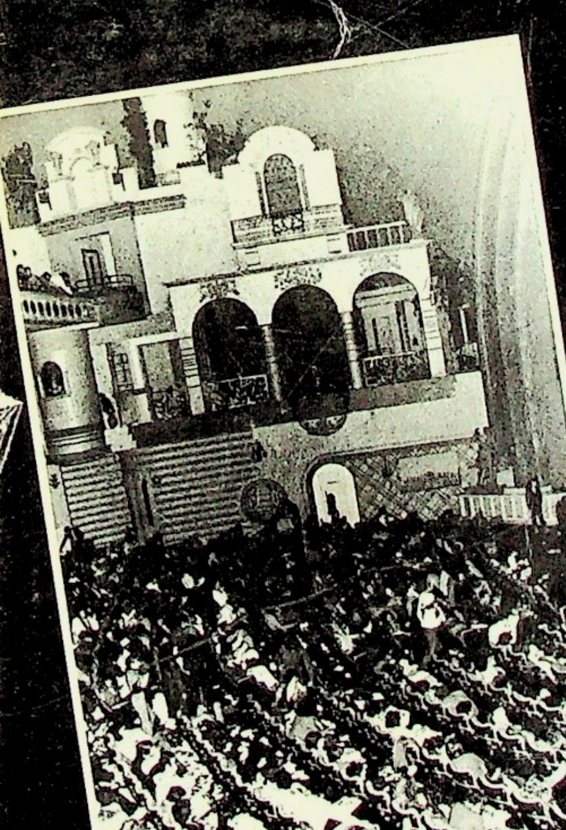
Le Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, organisé sous le haut patronage du Secrétariat d'Etat à la Culture, du centre National de la Cinématographie, du Ministère des Affaires Etrangères et de la Ville de Paris sera organisé, pour sa treizième année consécutive, à Paris, au GRAND REX (2 800 places), du 17 au 27 novembre 1983.

Le Festival présentera des longs métrages inédits en compétition, des avants-premières mondiales en présence des réalisateurs, des sections courts-métrages de différents pays, dans les catégories Epouvante, Science-Fiction, Merveilleux.

Les projections se dérouleront dans la grande salle du REX de 14 h à 24 h tous les jours

Les spectateurs intéressés par les abonnements complets au Festival pourront s'inscrire dès le mois de septembre.

Pour toute demande de réponse individuelle, prière de joindre une enveloppe timbrée.



13e FESTIVAL INTERNATIONAL DE PARIS
DU FILM FANTASTIQUE
ET DE SCIENCE-FICTION

Secrétariat : 9, rue du Midi. 92200 Neuilly-France
(tél. : 624.04.71 — télex : 220.064 Etrave).